

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PATRÍCIA VASCONCELOS CAVALCANTI DE MAROTTA

RELENDO AS HERANÇAS IDENTIÁRIAS EM UMA TRADUÇÃO:

*OMEROS*, DE DEREK WALCOTT

CURITIBA

2020

PATRÍCIA VASCONCELOS CAVALCANTI DE MAROTTA

RELENDO AS HERANÇAS IDENTIÁRIAS EM UMA TRADUÇÃO:

*OMEROS*, DE DEREK WALCOTT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELA  
AUTORA

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Marota, Patrícia Vasconcelos Cavalcanti de

Relendo as heranças identiárias em uma tradução : Omeros, de Derek  
Walcott. / Patrícia Vasconcelos Cavalcanti de Marota. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

1. Walcott, Derek, 1930 - 2017 - Crítica e interpretação. 2. Poesia  
caribenha. 3. Tradução e interpretação. 4. Pós-colonialismo na literatura.  
5. Identidade social. I. Cardozo, Maurício, 1971 -. II. Título.

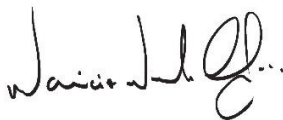
CDD – 810.99729

ATA Nº996

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia trinta e um de março de dois mil e vinte às 14:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, 460 - Ed. D. Pedro I - 10º andar, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestrande **PATRICIA VASCONCELOS CAVALCANTI DE MAROTTA**, intitulada: **RELENDO AS HERANÇAS IDENTITÁRIAS EM UMA TRADUÇÃO: OMEROS, DE DEREK WALCOTT**, sob orientação do Prof. Dr. MAURICIO MENDONÇA CARDOZO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em LETRAS, foi constituída pelos seguintes Membros: MAURICIO MENDONÇA CARDOZO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUCI MARIA DIAS COLLIN (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ISABEL CRISTINA JASINSKI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, MAURICIO MENDONÇA CARDOZO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 31 de Março de 2020.



MAURICIO MENDONÇA CARDOZO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



ISABEL CRISTINA JASINSKI

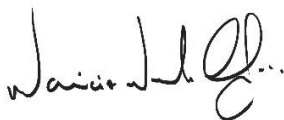
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **PATRICIA VASCONCELOS CAVALCANTI DE MAROTTA** intitulada: **RELENDO AS HERANÇAS IDENTITÁRIAS EM UMA TRADUÇÃO: OMEROS, DE DEREK WALCOTT**, sob orientação do Prof. Dr. MAURICIO MENDONÇA CARDOZO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Março de 2020.



MAURICIO MENDONÇA CARDOZO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



ISABEL CRISTINA JASINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

A Pedro, Pietro e Filippo, estrelas da minha vida e minhas fontes de motivação para sempre  
seguir adiante.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo, pela infinita paciência e ilimitada generosidade. Sem seu apoio incondicional, desde o início, esta dissertação não teria sido possível.

Às professoras Isabel Jasinski e Luci Collin, pelas imprescindíveis contribuições que possibilitaram concluir esta dissertação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná com quem tive a honra de cursar.

*There is a force of exultation, a celebration of luck, when a writer finds himself a witness to the early morning of a culture that is defining itself, branch by branch, leaf by leaf, in that self-defining dawn.*

(Derek Walcott, 1992)



## RESUMO

A vasta obra do poeta, artista plástico, ensaísta e dramaturgo de Santa Lúcia Derek Walcott (23/01/1930-17/03/2017) segue bastante desconhecida e pouco traduzida no Brasil. Walcott foi um dos mais influentes poetas caribenhos, com poemas forjados numa linguagem em que o *créole* estaria presente, não como forma isolacionista, mas como elemento integrador da diversificada herança cultural da região. Walcott incluiu em sua obra poética o adâmico, uma nova forma de nomear o já conhecido, a partir da apropriação do inglês metropolitano, reutilizando-o como base de um discurso caribenho próprio. *Omeros*, obra que lhe renderia o Nobel de Literatura em 1992, é a única traduzida ao português do Brasil. Mais que um longo poema épico, representa a reinvenção da tradição. Walcott promove a releitura de um exemplar canônico, como base para discutir as feridas abertas pelo sistema colonial, a arte e a história na formação identitária da região, sem negar a memória herdada. Apropriando-se de um épico da tradição clássica, subverte-o no espaço periférico, por meio de sua reinvenção imaginativa. Partindo de elementos conceituais dos estudos pós-coloniais, como mestiçagem e *créolisation*, tão importantes para a obra de Walcott, este trabalho esboça um projeto de tradução para o português brasileiro de um excerto da obra *Omeros*. Para tanto, selecionou-se um poema específico, no qual o *créole* e as diversas formas do inglês convivem de modo exemplar. Apresentaremos uma proposta de tradução para esse poema, trazendo para o centro do processo de interpretação os elementos conformadores da *créolization*, constitutivos de parte representativa da obra do autor.

Palavras-chave: Derek Walcott. Poesia. Pós-colonialismo. *Créolisation*. Identidades culturais. Mestiçagem. Tradução.

## ABSTRACT

The vast work of the poet, painter, essayist and playwright from Santa Lucia, Derek Walcott (January 23, 1930–March 17, 2017), remains largely unknown and little translated in Brazil. Walcott was one of the most influential Caribbean poets, with poems forged in a language in which the *créole* would be present, not as an isolationist form, but as an integrating element of the region's diverse cultural heritage. Walcott included in his poetic work the Adamic, a new way of naming the already known, based on the appropriation of the metropolitan English, reusing it as the basis of a specific Caribbean discourse. *Omeros*, work that granted him the Nobel Prize for Literature in 1992, is the only one translated into Brazilian Portuguese. More than a long epic poem, it represents the reinvention of the tradition. Walcott promotes the reinterpretation of a canonical piece, as the basis for discussing the wounds opened by the colonial system, art and history in the identity formation of the region, without denying the inherited memory. Taking an epic of the classical tradition, Walcott subverts it into the peripheral space, through its imaginative reinvention. This work starts from conceptual elements of post-colonial studies, such as miscegenation and *créolisation*, so important for Walcott's work, and outlines a project for the translation into Brazilian Portuguese of an excerpt from the work *Omeros*. For this, a specific poem was selected in which the *créole* and various forms of English coexist in an exemplary way. We will present a translation proposal for this poem, bringing to the center of the interpretation process the forming elements of *créolization*, constituting a representative part of the author's work.

Key-words: Derek Walcott. Poetry, Post-colonialism. *Créolisation*. Cultural identities. *Mestizaje*. Translation.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 MARCAÇÕES DA VIDA E DA OBRA DE WALCOTT.....</b>	<b>18</b>
2.1 VIDA .....	18
2.2 OBRA .....	27
<b>3 (RE)CRIAÇÃO DA TRADIÇÃO NO PÓS-COLONIAL .....</b>	<b>42</b>
3.1 CONCEITOS (RE)CRIADORES DA TRADIÇÃO .....	43
3.2 RELEITURA E REESCRITA PÓS-COLONIAL WALCOTTIANA .....	49
<b>4 RELENDO AS HERANÇAS IDENTITÁRIAS EM <i>OMEROS</i>.....</b>	<b>58</b>
4.1 ENCONTRO DE SENSIBILIDADES IDENTITÁRIAS .....	69
4.2 PROJETO DE TRADUÇÃO .....	72
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>89</b>
<b>ANEXO I – A TRADUÇÃO .....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXO II – VERSÃO BILÍNGUE .....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXO III - A TRADUÇÃO DE PAULO VIZIOLI .....</b>	<b>105</b>
<b>ANEXO III – CRONOLOGIA.....</b>	<b>107</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto do nosso interesse acadêmico em trazer ao debate uma parte específica, porém limitada, da extensa produção literária do intelectual da Ilha de Santa Lúcia Derek Walcott, cuja obra ainda permanece bastante desconhecida no Brasil. Walcott foi não apenas um poeta consagrado, mas também artista plástico, pensador e dramaturgo, que durante sua vida se indagou sobre as questões identitário-culturais de sua região natal, o Caribe, como tantos outros intelectuais de sua geração.

A partir de nossa pesquisa sobre a vida e a obra de Walcott, identificamos determinadas marcações que influenciaram seu trabalho, e dirigimos nossos esforços para a realização da leitura crítica de um excerto específico – mas representativo – da sua obra poética, com o intuito de esboçar um projeto de tradução, fundamentado por alguns conceitos selecionados do corpo teórico dos estudos pós-coloniais. O excerto escolhido é um poema do Livro Primeiro, Capítulo III - I da obra *Omeros*, que consagrou Derek Walcott com o Prêmio Nobel de Literatura em 1992 e é também seu único trabalho traduzido para o português do Brasil, por Paulo Vizioli, para a Companhia das Letras, publicado em 1994.

Com relação à obra de Walcott, como afirmam alguns de seus principais críticos contemporâneos – entre eles, Edward Baugh, Patricia Ismond e Paul Breslin –, seus poemas enfatizam a possibilidade de desenvolver a arte como releitura superadora da história oficial, *vis-à-vis* à dolorosa memória colonial da sua região de origem, o Caribe Ocidental. A visão corrente dessa crítica aponta, também, para a recorrência, em seu trabalho, do tema da recriação da língua recebida da ex-metrópole britânica, com o intuito de imprimir nela uma voz caribenha. Portanto, por meio da apropriação da tradição do centro pela periferia, seus poemas buscavam a criação de significados específicos, oriundos da tensão entre a formação colonial e as possibilidades de uma nova concepção cultural para a região, no pós-colonial, a partir do encontro dos rastros das diversas heranças culturais caribenhas.

Em seus começos como poeta, seguiu os padrões canônicos europeus de sua época, no marco da educação brindada pelo Império Britânico aos que tinham acesso a ela nas colônias. Seus poemas são marcados pelo controle técnico, pela erudição e, também, pela plasticidade, tendo sido bastante influenciados por T. S. Eliot, John Keats, e Dylan Thomas, entre outros (KING, 2000). No entanto, a utilização do inglês como instrumento de sua arte não significava o abandono da sua condição de caribenho, mas sim a aplicação do que percebia ser seu direito adquirido: o de utilizar uma língua que entendia como sua, em sua posição de colonizado (e, depois, de ex-colonizado). Em uma entrevista em 1977, Walcott comentaria a

respeito dessa escrita desenvolvida inicialmente em inglês, fruto da educação recebida (em inglês e inglesa):

Não foi um problema para mim sentir que, como estava escrevendo em inglês, estava em sintonia com o crescimento da língua. Eu era contemporâneo de qualquer um que escrevesse em inglês em qualquer lugar do mundo. O mais importante, no entanto [...], era encontrar uma voz que não fosse modulada por influências. Sem desenvolver um sotaque em inglês na fala, o importante era manter-se o mais próximo possível de uma inflexão que fosse a das Índias Ocidentais.<sup>1</sup> (WALCOTT, 1996a, p. 53)

Destacaria Walcott, ainda na mesma entrevista, sua particular admiração pelos escritores irlandeses que estudara durante os anos escolares, ao assinalar que a leitura das obras de James Joyce (1882-1941) e William B. Yeats (1865-1939) teria grande influência em sua formação, e afirmaria sempre ter sentido “um certo tipo de aproximação com os poetas irlandeses porque se percebia que também eram colonizados com os mesmos tipos de problemas que existiam no Caribe”.<sup>2</sup> (WALCOTT, 1996a, p. 53). Com relação à influência de James Joyce, segundo Stewart Brown (1991), poderíamos observá-la nas primeiras obras, principalmente *Epitaph for the Young*, na qual o jovem artista rebelde retratado traz à mente Stephen Daedalus, *alter ego* do autor irlandês em seu romance *A Portrait of the Artist as a Young Man*. O próprio Walcott comentaria em um ensaio intitulado *Leaving School*, publicado nos anos 1960, como Stephen Daedalus, personagem arrogante e blasfemo, tinha se tornado seu herói da juventude e marcado a escrita de algumas de suas primeiras obras (WALCOTT, 1965, *apud* HAMNER, 1997).

Outro poeta que encabeçaria a lista de seus favoritos seria o britânico Edward Thomas (1878-1917). Walcott afirmaria: “O poeta que eu admiro até o ponto em que, se alguém disser uma única palavra contra ele, viro as costas e vou embora, é Edward Thomas”<sup>3</sup> (WALCOTT, 1996b, p. 172). Além dos escritores citados, Walcott também reconheceria a contribuição à sua criação literária de um seleto grupo cujas obras apreciava, o qual incluía nomes como Pablo Neruda (1904-1973), Boris Pasternak (1890-1960), Osip Mandelstam (1891-1938), Robert Lowell (1917-1977), Aimé Césaire (1913-2008) e Joseph Brodsky (1940-1996) (BLOOM, 2003).

<sup>1</sup> Salvo indicação específica, as traduções apresentadas ao longo do trabalho são de minha autoria e responsabilidade. No original: “It was no problem for me to feel that since I was writing in English, I was in tune with the growth of the language. I was a contemporary of anyone writing in English anywhere in the world. What is more important, however [...] was to find a voice that was not inflected by influences. One didn’t develop an English accent in speech: one kept as close as possible to an inflection that was West Indian.”

<sup>2</sup> “some kind of intimacy with the Irish poets because one realized that they were also colonials with the same kind of problems that existed in the Caribbean”.

<sup>3</sup> “The poet I cherish to the point where if anybody says a single shadow of a word against him I will leave the vicinity is Edward Thomas.”

Prolífico, ao longo de sua vida publicou mais de 20 volumes de poesia, um número semelhante de peças de teatro, além de vários ensaios, artigos e resenhas sobre temas diversos.

Como apontam Robert Hamner (1997) e Catherine Douillet (2010), apesar da base inicial, a qual se poderia chamar de *eurocentrista*, como mencionado anteriormente, Walcott não rejeitava suas raízes caribenhas, e com o tempo seu trabalho adquiriu um sentido mais amplo, fundamentado numa visão do pós-colonialismo contada de dentro para fora, fugindo dos estereótipos associados à região, remarcados em sua história.

As questões pós-coloniais foram marcações fundamentais nas obras de Walcott e estavam visíveis em seus ensaios, obras de teatro e poemas. Como ele próprio indicaria em diversos desses ensaios (WALCOTT, 1998), sua crença estava depositada na possibilidade de desenvolvimento de uma identidade múltipla, regional e autônoma, alicerçada na compreensão dos conceitos de mestiçagem e de *créolisation*, produzida a partir do processo de apropriação da língua da ex-metrópole e da tradição, para sua releitura por meio de uma perspectiva caribenha.

Segundo Walcott (1998), a identidade trazia consigo os traços dos ancestrais, firmemente enraizados no conceito de criação de uma tradição caribenha, a fim de conformar um sentimento identitário-cultural para o Novo Mundo. O sociólogo jamaicano Stuart Hall, contemporâneo de Walcott, faria uma apreciação similar, ao afirmar que as questões de identidade sempre são sobre a representação, “sobre a invenção da tradição [...] exercícios de memória seletiva [...] [sobre] narrativas, as histórias que as culturas contam a si mesmas sobre quem são e de onde vêm”<sup>4</sup> (HALL, 2014, p. 119).

No caso do Caribe, o questionamento identitário seria uma marcação fundamental no desenvolvimento da geração dos intelectuais contemporâneos de Walcott, entre os quais Édouard Glissant (1928-2011), Stuart Hall (1932-2014) e Wilson Harris (1921-2018), pois a região se percebia como “um emaranhado sociocultural desprovido de um mito fundador a partir do qual um povo adquire o sentido de pertença a um determinado território” (PINTO; BERNARDES, 2019, p. 648).

Essa inquietude com relação à identidade, numa região formada por Estados estabelecidos de acordo com as fragmentações geopolíticas coloniais, sem uma clara concepção de nação, levou vários desses intelectuais a procurar reler os rastros das heranças culturais na relação das diversas línguas faladas no Caribe. Essa reconcepção das línguas múltiplas como instrumento de construção da ideia de nação inspirou muitos desses

---

<sup>4</sup> “de la invención de la tradición [...] ejercicios de la memoria selectiva [...] narrativas, las historias que las culturas se cuentan a sí mismas sobre quiénes son y de dónde vienen”.

escritores, como Edward Kamau Brathwaite e o próprio Derek Walcott, a adotarem um poliglotismo na escrita, de modo que os idiomas chamados nacionais conviviam no mesmo *locus* com os diversos *créoles*, numa *créolisation* cultural. Exemplo desse encontro se pode observar em *Omeros*, o longo poema em tom de épico de Walcott.

Com relação a *Omeros*, nossa escolha de trabalhar com essa obra foi gerada pelo desejo de explorar um dos tópicos que, segundo boa parte da crítica especializada (*vide*, por exemplo, Richard L. W. Clarke, Edward Hirsch, Edward Baugh e Patricia Ismond), foi recorrente ao longo da obra de Walcott: o poema como chave para a incorporação da memória coletiva, composto por rastros das heranças culturais caribenhas, que provocam a imaginação, resgatam poetas passados, incorporam os contemporâneos e permitem o encontro de etnias, por meio da instauração de uma tradição relida sob a perspectiva caribenha.

Nesse sentido, nosso objetivo para esta dissertação se concentra na leitura do Livro Primeiro, Capítulo III-I, de *Omeros*, considerando os condicionantes da visão de Walcott com respeito aos elementos conformadores de um processo de construção identitário-cultural no âmbito pós-colonial. A presente reelaboração foi norteadas por determinados conceitos dos estudos pós-coloniais, entre eles, os de mestiçagem e *créolisation*, e por nossa análise do processo tradutório. Esclarecemos, no entanto, que nosso trabalho se limita ao poema escolhido e a sua tradução. Embora se trate de um poema que consideramos representativo das questões que nos interessam centralmente na obra de Walcott, não temos como escopo crítico, aqui, uma análise aprofundada da obra *Omeros* na íntegra, tampouco do trabalho de Paulo Vizioli, tradutor da obra completa para o português, como um todo.

A maior dificuldade encontrada foi a obtenção de material relevante, não apenas sobre Derek Walcott ou escrito pelo autor, mas também sobre a relação de sua obra com questões correntes no campo dos estudos culturais pós-coloniais. As principais obras críticas sobre Walcott não se encontram disponíveis nas instituições acadêmicas brasileiras.<sup>5</sup> Em instituições anglo-saxãs, em geral, a consulta é restrita aos seus membros, o que nos obrigou a adquirir a bibliografia por meio de *sites* eletrônicos internacionais (Amazon UK e Amazon US), gerando longas esperas pela chegada do material e um significativo comprometimento financeiro para sua aquisição.

---

<sup>5</sup> Algumas das mais relevantes entre essas obras críticas são as que seguem: *Conversations with Derek Walcott*, editada por William Baer; *Derek Walcott*, de Edward Baugh; *Critical Perspectives*, de Robert D. Hamner; *Abandoning Dead Metaphors*, de Patricia Ismond; *Nobody's Nation*, de Paul Breslin; *Derek Walcott*, de Harold Bloom; *The Art of Derek Walcott*, editado por Stewart Brown; *Derek Walcott: A Caribbean Life*, de Bruce King; *Derek Walcott*, de John Thieme.

Com relação a sua estrutura, nosso trabalho conta com três capítulos, além desta Introdução, seguidos das Considerações Finais, das Referências e dos Anexos. Nosso primeiro capítulo, intitulado “Marcações da vida e da obra de Walcott”, está dividido em duas seções. A primeira seção, “Vida”, como indica seu título – oferece um panorama da vida de Derek Walcott, identificando os eventos que marcaram sua trajetória artística, a fim de localizar as principais chaves que atravessam seu trabalho e as escolhas temáticas de suas obras posteriores a *Omeros*. Nessa mesma seção, oferecemos, também, uma apresentação geral da história de Santa Lúcia, para contextualizar o curso de sua vida.

Na segunda seção, “Obra”, esboçamos, a título de contextualização, um panorama do vasto trabalho literário de Walcott, identificando os temas que o inquietavam e as formas nas quais moldava seus poemas, além de apresentarmos a recepção crítica de várias de suas obras, para contextualizá-las na cena literária mais geral.

Dada a magnitude da obra de Walcott, enfatizamos que o que se oferece no primeiro capítulo é apenas uma amostra de todo o universo walcottiano. Aproveitamos, também, para esclarecer que não tratamos da extensa dramaturgia de Walcott, não apenas por limitações que poderíamos chamar de *tempo-espaciais*, mas também por não caber no escopo desta pesquisa.

No segundo capítulo, “(Re)Criação da tradição no pós-colonial”, analisamos determinados conceitos selecionados do campo dos estudos culturais pós-coloniais, com o intuito de utilizá-los como um aparato de leitura que nos permitisse amparar a identificação de certos condicionantes identitário-culturais que se fizeram presentes em parte significativa da obra poética de Walcott.

Dividimos esse segundo capítulo em duas seções. Na Seção 3.1, “Conceitos (re)criadores da tradição”, abordamos os conceitos de *pós-colonialismo*, *mestiçagem*, *créolisation*, e *identidade cultural*, avaliando os condicionantes da conformação identitário-cultural pós-colonial e o modo como a concepção desses conceitos se relaciona com a tradição. Na Seção 3.2, “Releitura e reescrita pós-colonial walcottiana”, aproximamos Walcott desses conceitos, discutimos o uso e a apropriação das línguas em seus poemas e a repercussão desse aspecto em sua escrita, além das influências mais marcantes recebidas e que podem ser percebidas em sua visão sobre as questões pós-coloniais.

Nosso terceiro capítulo, “Relendo as heranças identitárias em *Omeros*”, tem início com a apresentação da obra selecionada, das características de sua escrita, do desenvolvimento de seu enredo, de suas opções de métrica e rima, da conformação de suas personagens e do narrador, de suas referências, e da presença de tópicos caros ao pensamento de Walcott – como apropriação da língua, nomeação adâmica e busca pela identidade –



reconhecíveis na obra. Ainda na primeira parte do capítulo, expomos a versão integral do poema de Walcott que escolhemos.

Na Seção 4.1, “Encontro de sensibilidades identitárias”, analisamos questões pertinentes ao pensar da tradução e definimos os conceitos que guiarão nosso projeto tradutório. Tomamos o tema *tradução* como parte de um movimento cultural, habilitante do encontro entre culturas distintas sem o apagamento de uma pela outra e, partindo das chaves de leitura expostas anteriormente, consideramos a tradução como ação cultural.

Na Seção 4.2, “Projeto de tradução”, partimos do poema escolhido (no original), confrontando-o com o embasamento teórico relevante, e seguimos com a leitura da tradução ao português do Brasil realizada por Paulo Vizioli, identificando a imagem da obra apresentada por essa tradução. Prosseguimos o capítulo desenvolvendo nossa proposta de trabalho, baseada nas questões pós-coloniais destacadas ao longo da dissertação, acompanhada pelas explicações sobre os desafios encontrados e as escolhas desenvolvidas ao longo do processo de tradução.

Por último, e como não poderia deixar de ser, apresentamos nossas Considerações Finais, buscando amalgamar todo o antes exposto *vis-à-vis* às inquietações que levaram a esta pesquisa, recobrando os principais tópicos aqui discutidos, que nortearam nosso esboço de projeto de tradução, pensado a partir dos conceitos pós-coloniais, como uma possibilidade criativa de releitura.

No que diz respeito aos Anexos, o Anexo I traz nossa tradução em versão completa; o Anexo II apresenta uma versão bilíngue do poema; e o Anexo III, a tradução elaborada por Paulo Vizioli para o mesmo excerto. Já o Anexo IV oferece ao leitor uma breve cronologia dos principais eventos que marcaram a vida de Derek Walcott.

## 2 MARCAÇÕES DA VIDA E DA OBRA DE WALCOTT

*I'm just a red nigger who love the sea,  
I had a sound colonial education,  
I have Dutch, nigger, and English in me,  
and either I'm nobody, or I'm a nation.*

(Derek Walcott, *The Star Appel Kingdom*)

### 2.1 VIDA

Começamos com a apresentação da vida de Derek Walcott, para ressaltar certas marcações que figuram em sua obra. Walcott nasceu em 23 de janeiro de 1930, em Castries, capital de Santa Lúcia, antiga colônia britânica das chamadas Índias Ocidentais,<sup>6</sup> no Caribe. A herança étnica de seus pais – ambos mestiços, descendentes de europeus e africanos – viria a tornar-se objeto recorrente em seu trabalho. Além disso, a forte relação de seus pais com o mundo cultural e educacional de Castries, onde Walcott passou grande parte de sua vida, foi fundamental na sua formação (KING, 2000). Seu pai, falecido quando Walcott tinha apenas um ano, era um intelectual local, amante das artes plásticas; e sua mãe era uma reconhecida educadora. A influência de seu entorno familiar em sua formação artística foi significativa, como indicado pelo próprio Walcott em diversas entrevistas:

Uma recordação que tenho da primeira infância é de minha mãe, que era professora, recitando muito em casa. Lembro-me de encontrar desenhos que meu pai havia feito, poemas que ele havia escrito, aquarelas penduradas em nossa sala de estar – suas aquarelas originais – e uma série fantástica de livros: muito Dickens, Scott, muita poesia. Havia também uma vitrola antiga com muitos discos clássicos. Então, minha família sempre teve esse interesse pelas artes. Vindos de uma minoria metodista em uma ilha católica francesa, também nos sentíamos um pouco sitiados.<sup>7</sup> (HAMNER, 1997, p. 65)

Sua formação primária, no entanto, seria nas artes plásticas, e seu mentor, Harold Simmons, grande amigo de seu pai, foi outra fonte de admiração e influência em suas obras. Apesar de não ter seguido em frente com a pintura de maneira profissional, nunca a abandonou. A plasticidade e as descrições paisagísticas também estariam presentes em vários

<sup>6</sup> As chamadas Índias Ocidentais compreendem atualmente os seguintes países e possessões: Cuba, Jamaica, Haiti, República Dominicana, Porto Rico, Ilhas Virgens, Anguilla, São Cristóvão e Nevis, Antígua e Barbuda, Montserrat, Guadalupe, Dominica, Martinica, Santa Lúcia, São Vicente e Granadinas, Barbados e Granada, Bahamas, Ilhas Turcas e Caicos, Trinidad e Tobago, Aruba, Curaçao e Bonaire e as Bermudas (ENCICLOPÆDIA BRITANNICA, 2020).

<sup>7</sup> “I remember from very early childhood my mother, who was a teacher, reciting a lot around the house. I remember coming across drawings that my father had done, poems that he had written, watercolors that were hanging in our living room – his original watercolors – and a terrific series of books: a lot of Dickens, Scott, quite a lot of poetry. There was also an old victrola with a lot of classical records. And so my family always had this interest in the arts. Coming from a Methodist minority in a French Catholic island, we also felt a little beleaguered.”

de seus poemas. Pintava paisagens e marinhas, e jamais produziu trabalhos abstratos (BAUGH, 2006). Walcott comentaria sobre a pintura e sua relação com a poesia em uma entrevista em 2009:

Não faço pintura abstrata; eu não acredito nisso. Acho que um dado da pintura [em relação à poesia] é que: ... você não percebe imediatamente se o poema é bom ou não, leva um pouco de tempo para marinar. Sabe-se imediatamente se uma pintura é boa [...].<sup>8</sup> (WALCOTT *apud* MAO, 2010, p. 49)

A poesia, no entanto, ocuparia um lugar relevante em sua vida, e aos quatorze anos Walcott publicou seu primeiro poema num jornal local. Um dado curioso sobre esse primeiro poema, intitulado *1944* e reproduzido por *The Voice of Saint Lucia*, é que ele gerou também sua primeira polêmica (HAMNER, 1997), como conta o próprio Walcott:

Escrevi esse poema falando a propósito de aprender sobre Deus através da natureza, e não através da igreja. O poema era Miltônico e colocava a natureza como uma forma de aprender. Enviei para o jornal local e foi impresso. Obviamente, para qualquer escritor jovem, ver seu trabalho impresso é um incentivo. E então o jornal publicou uma carta na qual um padre respondia (em verso!) afirmando que o que eu estava dizendo era blasfêmia. [...]. O objetivo, é claro, era mostrar que ele também era capaz de escrever em verso. O dele era dístico, o meu era em verso branco. Eu imaginaria, se olhasse para os dois agora, que o meu era melhor.<sup>9</sup> (WALCOTT *apud* HIRSCH, 1997, p. 70)

O fato de pertencer a uma família de protestantes metodistas nessa ilha caribenha cuja maior parte da população seguia o catolicismo modelaria suas experiências e vivências e seria tema de várias entrevistas dadas por Walcott, como na que segue:

Os amigos de minha mãe, aqueles que haviam sobrevivido a meu pai, tinham sido membros de um grupo de teatro amador, algum clube cultural que havia encenado Shakespeare e dado concertos musicais, quando meu pai era seu "espírito inspirador". ... Sua existência, já que a maioria deles era de uma minoria religiosa, anglicana, metodista ou católica não praticante, tinha uma fragilidade defensiva e condenada naquele clima nebuloso e tacanho. Talvez por isso acreditassem nas "melhores coisas da vida" com uma intensidade desafiadora, que os aproximava uns dos outros.<sup>10</sup> (WALCOTT *apud* BURNETT, 2003, p. 155)

<sup>8</sup> "I don't do abstract painting; I don't believe in it. ... I think one immediate thing about painting is that... you can't know right away about poetry, whether the poem is good or not, it takes a little while for it to marinate. One knows immediately if a painting is good [...]."

<sup>9</sup> "I wrote [this] poem talking about learning about God through nature and not through church. The poem was Miltonic and posed nature as a way to learn. I sent it to the local paper and it was print. Of course, to see your work in print for any younger writer is a great kick. And then the paper printed a letter in which a priest replied (in verse!) stating that what I was saying was blasphemous. [...] The point of course was to show me that he was also capable of writing in verse. He did his in couples and mine was in blank verse. I would imagine if I looked at both now that mine was better."

<sup>10</sup> "My mother's friends, those who had survived my father, had been members of an amateur dramatic group, some cultural club which had performed Shakespeare and given musical concerts, when my father was their

Quatro anos depois da polêmica com o padre católico, seria impressa sua primeira coletânea de poemas, intitulada *Twenty-Five Poems*, e, no ano seguinte, *Epitaph for the Young*. O êxito editorial, porém, só chegaria em 1962, com a publicação de *In a Green Night: Poems 1948-1960*. Assim como nas coletâneas anteriores, nessa primeira obra de destaque se fizeram presentes, com mais ou menos intensidade, as questões da história colonial e pós-colonial de Santa Lúcia, assim como as de linguagem, poder, geografia e natureza caribenha, recorrentes ao longo do trabalho de Walcott. Como indicado por Catherine Douillet:

Walcott explora em seus escritos o processo de criação de identidade no Caribe colonial e pós-colonial e as complexas conexões entre as identidades caribenhas, o mar e a paisagem do Caribe. Como outras ilhas do Caribe, Santa Lúcia passou por vários séculos de colonialismo, alternando várias vezes entre o controle francês e o britânico para finalmente conquistar sua independência em 1979. A intrincada relação entre o colonizado e o colonizador e os meios pelos quais o Caribe se une e se divide entre diferentes lugares e lealdades são temas centrais da obra de Walcott. [...] para Walcott, o cerne da identidade caribenha é um hibridismo que ele reivindica.<sup>11</sup> (DOUILLET, 2014, p. 1-2)

Outro aspecto relevante para situar o trabalho de Walcott está relacionado ao fato de a região caribenha ser composta de um conjunto de ilhas que, durante o período colonial, estiveram sob o domínio de um grupo de potências europeias entre as quais foram partilhadas, cada uma governada como se as demais etnias que ali se encontravam (forçosamente ou não) não possuíssem história própria, além da imposta pelo colonizador.

Vários pensadores caribenhos – entre eles, Edward Kamau Brathwaite, Édouard Glissant e o próprio Derek Walcott – assinalavam que o futuro processo de independência, nessas circunstâncias, levaria a uma alienação dos diversos valores culturais desses grupos e geraria a farsa de um nacionalismo que seria o gérmen das crises institucionais nessa região. Na busca por melhor compreender as questões históricas que permearam a obra de Walcott, propomos uma apresentação sintética dos elementos que deixariam sua marca na conformação da Ilha de Santa Lúcia.

---

“moving spirit.” ... Their existence, since most of them were from a religious minority, Anglican, Methodist, or lapsed Catholic, had a defensive, doomed frailty in that steamy, narrow-minded climate. Perhaps because of this they believed in “the better things of life” with a defiant intensity, which drew them closely together.”

<sup>11</sup> “Walcott explores in his writing the process of identity-making in the colonial and postcolonial Caribbean and the complex connections between the Caribbean identities and the Caribbean sea and landscape. Like other Caribbean islands, Saint-Lucia has endured several centuries of colonialism, switching several times between French and British control to finally gain its independence in 1979. The intricate relationship between the colonized and the colonizer and the ways in which the Caribbean self embraces and is split between different places and loyalties are central themes of Walcott’s writing. [...] for Walcott, the crux of Caribbean identity is a hybridity that he claims.”

Chamada por seus primeiros habitantes de "Iouanalao" ou "Hewanorra" (o que significa "ilha das iguanas"), Santa Lúcia é um estado insular no mar do Caribe que conta com 43 km de comprimento e 23 km de largura, localizado cerca de 39 km ao sul da Martinica e 34 km a nordeste de São Vicente (SAINT LUCIA, 2020).

Também conhecida como a “Helena do Caribe”, Santa Lúcia teria sua história marcada por disputas. Segundo registros (SAINT LUCIA, 2020; ENCICLOPÆDIA BRITANNICA, 2020), colonizada primeiramente pelo grupo indígena Aruaque por volta de 200 E.C. (Era Contemporânea), a região já teria sido palco de uma disputa em 800 EC, quando os caraíbas levariam à expulsão e à eliminação de parcela significativa dos aruaques. O século XVI registraria a chegada dos primeiros europeus e o início das rivalidades entre as potências europeias pelo controle da ilha. Entre 1660 e 1814, Santa Lúcia “trocou de mãos” (entre ingleses e franceses) quatorze vezes, e o período colonial só chegaria realmente ao fim em 1979, com a proclamação da independência.

A história da “descoberta” europeia da ilha é um pouco nebulosa. Acreditou-se por um tempo que Colombo havia sido o primeiro explorador europeu a pisar em Santa Lúcia, em 1502, mas evidências mais recentes sugerem que apenas navegou pelas proximidades. Surgiu, depois, a versão de que Juan de la Cosa teria sido o primeiro europeu a avistar a ilha e registrá-la em um diário de bordo, ainda em 1499. De qualquer forma, não houve presença europeia comprovada até a chegada, na década de 1550, do bucaneiro francês François le Clerc, que ocupou a Ilha Pigeon, como base de ataque aos galeões espanhóis. Por volta de 1600, seria a vez dos holandeses tentarem a sorte, construindo o forte de Vieux, porém sendo logo expulsos pelos nativos.

Já os ingleses começaram a tentar sua própria sorte na ilha a partir de 1605, mas suas ambições foram frustradas pelas doenças contraídas e pela hostilidade dos indígenas locais. Seriam os franceses que levariam a melhor, com o estabelecimento de uma espécie de acordo de não agressão, firmado em 1660 com os caraíbas. Desse ponto em diante, começariam as disputas constantes pela posse da ilha, especificamente entre britânicos e franceses (ST. LUCIA, 2020).

Essas disputas só teriam fim com a assinatura do Tratado de Paris, em 1814, segundo o qual a ilha passava aos domínios britânicos. A partir daí, uma economia de extração primária, concentrada nas grandes plantações de açúcar, começou a se desenvolver, utilizando mão de obra escrava proveniente da África. Após a abolição da escravatura, em 1834, teria início a formação de uma nova composição social, com a chegada de colonos das mais diversas possessões britânicas, principalmente a partir de 1859, por meio do sistema de

*indenture* (SAINT LUCIA, 2020), que implicava o recrutamento de trabalhadores da Índia, da China e do Pacífico para trabalhar em plantações de açúcar por meio da assinatura de um contrato de cinco anos, no qual se estabelecia que esses trabalhadores receberiam um salário pré-acordado, uma pequena parcela de terra e uma passagem de retorno assim que o contrato terminasse. No entanto, a realidade se apresentou muito diferente: as condições de trabalho não eram muito melhores que a dos antigos escravos africanos, e a volta à casa se tornaria um sonho praticamente impossível, gerando outro grupo humano de deslocados, tal como os descendentes de africanos.

Em 1958, ainda com *status* colonial, a ilha ingressaria na Federação das Índias Ocidentais, sonho de união que não resistiu às influências britânicas e às mesquinhas lideranças políticas regionais. Após a dissolução da Federação, em 31 de maio de 1962, Santa Lúcia obteve o *status* de membro associado ao Reino Unido, porém sua independência plena só seria alcançada em 22 de fevereiro de 1979, com Santa Lúcia conformando-se como uma democracia parlamentar no âmbito da *Commonwealth* britânica.

Deve-se levar em conta uma marcação significativa aqui. A disputa entre ingleses e franceses pela Ilha de Santa Lúcia levou a uma diferenciação entre a área rural e a urbana, sendo a identidade da primeira fortemente marcada pela dominação francesa, pela adoção da religião católica e pelo desenvolvimento de um *patois* francês como expressão não apenas oral, mas também escrita. Já na área urbana, a influência britânica seria a principal, trazendo consigo a língua inglesa, suas referências culturais e religiosas (SAINT LUCIA, 2020).

A história do Caribe, em geral, e de Santa Lúcia, de forma particular, com seu passado colonial, escravocrata e agrário-exportador, e as consequências do processo de descolonização seriam determinantes para a formação intelectual da geração de Walcott. A política colonial britânica clamava que sua tarefa seria a de construir estados-nações em seus territórios, para afiançar-lhes um futuro estável depois da independência, que, da percepção britânica, deveria ser obtida num futuro longínquo.

No entanto, sem jamais ter permitido a formação de estruturas democráticas ou a participação popular no processo de tomada de decisões, o que os britânicos deixariam como legado às Índias Ocidentais (e a suas demais colônias espalhadas pelo globo) seria a prática do clientelismo, que geraria um sistema de neocolonialismo nessas regiões (ASHCROFT *et al.*, 1994). Como apontado por Basil Davidson (1992, p. 72), “em todos os campos cruciais da vida, os britânicos cercearam as atividades das instituições dos povos locais e, ao mesmo

tempo, roubaram dos colonizados todas as possibilidades e o direito de autodesenvolvimento”<sup>12</sup>.

Logo após a independência, as sociedades das Índias Ocidentais, ao defrontarem-se com a problemática da construção do sentido de nação, depararam-se com esta perversa herança colonial: as formas de expressão cultural do colonizado tinham sido repudiadas ou mesmo proibidas pelo sistema colonial imposto pelo Império Britânico, a partir da assertiva de que esses povos não possuíam história ou cultura além da recebida da ex-metrópole.

Construída ao longo dos anos, a imposição da noção de superioridade racial e cultural britânica lhes desafiava a forjar uma cultura própria, se quisessem desenvolver o sentido de pertencimento. O fracasso do sonho de independência (obtida apenas em 1979, no caso de Santa Lúcia, como anteriormente indicamos) como motor propulsor do desenvolvimento da região seria para Walcott causa de revolta e de desilusão com as elites locais, principalmente com os políticos. Ao refletir sobre essa situação, Patricia Ismond diria que:

as sociedades caribenhas conquistaram a independência no início dos anos 1960, e suas atuações no enfrentamento dos desafios da nação foram objeto de um exame minucioso durante a década de 1970. A cena que se apresenta é sombria, de falhas críticas e desvios, em alguns casos, de proporções desastrosas. Walcott é geralmente tomado pela raiva e pela aversão social. Sua primeira briga é com os políticos, como os principais infratores na traição da confiança e da responsabilidade da independência. Ele os despreza [...] e [os toma como] culpados de todos os tipos de abusos contra as pessoas pelas quais foram eleitos para servir [...].<sup>13</sup> (ISMOND, 2001, p. 227)

A colonização britânica deixaria sua marca, também, em matéria idiomática, por meio de uma política de estado sistemática de imposição de seu inglês (designado *Standard English*) como língua universal e obrigatória nas colônias, e pela proibição do uso de qualquer poliglotismo, outro instrumento de empobrecimento cultural levado a cabo pelo Império (DAVIDSON, 1992). Essa estratégia, em conformidade com a lógica imperial de submissão do colonizado, teria impacto significativo no Caribe e na autopercepção de suas sociedades. Como indicado por Bill Ashcroft *et al.*:

Uma das principais características da opressão imperial é o controle sobre a língua. O sistema educacional imperial instala uma versão "padrão" da língua metropolitana

<sup>12</sup> “in every crucial field of life, the British had frozen the indigenous institutions while at the same time robbed colonized people of every scope and freedom for self-development”.

<sup>13</sup> “Caribbean societies gained independence in the early 1960s, and their performances in meeting the challenges of nationhood are coming under close scrutiny during the decade of the 1970s. The scene which presents itself is a dismal one, of critical failings and misdirection, in some cases, of disastrous proportions. Walcott is generally provoked to anger and social disgust. His first quarrel is with the politicians, as the main offenders in betraying the trust and responsibility of independence. He heaps scorn and contempt on them [...] guilty of perpetrating all sorts of abuses on the people they were elected to serve [...]”.



como norma e marginaliza todas as "variantes" como impurezas. [...] A língua se torna um meio pelo qual uma estrutura hierárquica de poder é perpetuada e o meio através do qual as concepções de "verdade", "ordem" e "realidade" se estabelecem.<sup>14</sup> (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 7-8)

Tal sistema colonial, em uma região formada por populações de deslocados (forçosamente ou não), resultou num contexto pós-colonial conformado por Estados artificialmente estabelecidos de acordo com os desígnios da ex-metrópole britânica. Os segmentos intelectuais dessas sociedades se indagariam sobre as possibilidades de formação identitária, de uma concepção de nação, para além da simples conformação de um Estado, que pudesse gerar um sentido de pertencimento, que abarcasse e respondesse à sua complexa agrupação étnica, bem como os rastros culturais deixados por sua história. Recorremos novamente às palavras de Bill Ashcroft *et al.* sobre esse tópico:

Nas Índias Ocidentais [...] os povos indígenas (Caríbas e Aruaques) foram praticamente exterminados em um século de invasão europeia. Portanto, toda a população contemporânea sofreu um deslocamento e um "exílio" – da África, da Índia, da China, do "Oriente Médio" e da Europa. A situação das Índias Ocidentais combina todos os efeitos mais violentos e destrutivos do processo de colonização. Como populações de colônias, todos foram deslocados. No entanto, esse deslocamento inclui para os descendentes de africanos a violência da escravidão e para muitos outros (indianos e chineses) o apenas ligeiramente menos violento sucessor "legal" da escravidão, o sistema de trabalho forçado (*indenture*)<sup>15</sup> do século XIX. [...] [Com tudo isso] nas Índias Ocidentais [...], enquanto grupos raciais individuais continuam a manter fragmentos de culturas pré-coloniais trazidos de suas sociedades de procedência e, apesar de estes continuarem fazendo parte da complexa realidade da vida contemporânea das Índias Ocidentais [...] o processo de preservar a continuidade ou de "descolonizar" a cultura é, obviamente, muito mais problemático.<sup>16</sup> (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 25)

O fracasso do projeto de Federação Caribenha, tão doloroso ao sonho de Walcott de construção de um espaço conjunto de encontro identitário-cultural para a região (WALCOTT,

<sup>14</sup> "One of main features of imperial oppression is control over the language. The imperial education system installs a 'standard' version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all 'variants' as impurities. [...] Language becomes a medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established."

<sup>15</sup> Servidão por contrato, amplamente aplicada pelo Império Britânico e nos Estados Unidos, conforme explicado anteriormente.

<sup>16</sup> "In the West Indies [...] the Indigenous people (Caribs and Arawaks) were virtually exterminated within a century of European invasion. So, the entire contemporary population has suffered a displacement and an 'exile' – from Africa, India China, the 'Middle East', and Europe. The West Indian situation combines all the most violent and destructive effects of the colonizing process. Like the populations of the settler colonies, all West Indians have been displaced. Yet this displacement includes for those of African descent the violence of enslavement, and for many others (Indians and Chinese) the only slightly less violent disruption of slavery's 'legal' successor, the nineteenth-century system of indenture labour. [...] [With all these] in the West Indies [...] whilst individual racial groups continue to maintain fragments of pre-colonial cultures brought from their original societies and whilst these continue to be part of the complex reality of contemporary West Indian life [...] the process of maintaining continuity or of 'decolonizing' the culture are much more obviously problematic."



1998), inseriu-se no típico desenvolvimento político pós-independência, quando as próprias elites locais, desejosas de poder, aceitaram o jogo da ex-metrópole e atomizaram a área em uma série de minúsculos estados. Basil Davidson explicaria essa situação:

Os que defendiam o federalismo territorial ou seu equivalente, apontando os obstáculos ao avanço da adesão às fronteiras coloniais, foram ignorados ou afastados. Uma reorganização de fronteiras tão grande e construtiva como essa jamais seria compatível com as potências imperiais, ainda ansiosas por reter vantagens "neocolonialistas" de interesse e influência. Tampouco poderiam atender aos líderes nacionalistas, agora cada vez mais ávidos pelos frutos do poder e com plena consciência de que a reorganização interterritorial atrasaria e talvez ameaçasse a obtenção desses frutos [...].<sup>17</sup> (DAVIDSON, 1992, p. 113)

Outro momento marcante para a construção da obra de Walcott estaria situado nas décadas de 1950 e 1960, período em que uma série de escritores caribenhos, que viriam a ser reconhecidos internacionalmente, emigrariam para a metrópole, abandonando o Caribe, em busca de um melhor mercado para suas publicações. Samuel Selvon (1923-1994), V. S. Naipaul (1932-2018) e Wilson Harris são apenas alguns do que decidiram deixar a região, enquanto Walcott optaria por permanecer no Caribe por mais vinte anos (RENAUX, 1992).

Nesse momento de busca pela conformação da ideia de nação, os desafios decorrentes das marcas deixadas pelo sistema colonial na sociedade caribenha se faziam evidentes: sociedades constituídas por uma população de deslocados, etnicamente diversificadas, obrigadas a adotar a língua oficial que lhes fora imposta e tendo sofrido a sistemática supressão de suas heranças culturais por meio das políticas imperiais europeias.

No entanto, esses desafios não anulam o fato de que as sociedades da região das Índias Ocidentais compartilham certos atributos não vistos em outras ex-colônias. Uma área de estudos literários regional (caribenha), a existência de um time de críquete conjunto (esporte dos mais populares na região, e por isso mesmo de relevância como uma chave para pensar um *eu/nós* comum) e uma universidade compartilhada (The University of The West Indies) geram uma soma de referências coletivas, e essas referências possibilitariam o encontro identitário que inspirou Walcott, crítico ferrenho da divisão política. Como o próprio Walcott diria numa entrevista:

---

<sup>17</sup> "Those who argued for the territorial federalism or its equivalent, pointing out the obstacles to progress adhering in the colonial frontiers, were ignored or pushed aside. Any such large and constructive reorganization of frontiers could never suit the imperial powers, eager still to retain "neocolonialist" levers of interest and influence. Nor could they suit the nationalist leaders, now increasingly impatient for the fruits of power, and rightly aware that interterritorial reorganization must delay and perhaps threaten their enjoyment of these fruits [...]."

Depois que a sombra do Império Britânico passou por nós no Caribe [...] dividimos o arquipélago em nações e, em cada nação, tentamos afirmar características de identidade nacional. Todo mundo sabe que estes são pretextos de poder, se esse poder é visto como político, [no entanto] o que energiza nossa sociedade é a força espiritual da própria formação cultural.<sup>18</sup> (HAMNER, 1997, p. 51)

Voltando aos acontecimentos da vida de nosso poeta, este seria agraciado com o Nobel de Literatura, em 1992, por *Omeros*. Seu trabalho foi descrito pelo Comitê do Prêmio como “uma obra poética de grande luminosidade, apoiada numa visão histórica, o resultado de um comprometimento multicultural”<sup>19</sup>.

Porém, não só a poesia ocuparia atenção do escritor. Walcott foi também um renomado dramaturgo. Em 1950, fundou com seu irmão gêmeo (Roderick Walcott) a companhia de teatro St. Lucia Arts Guild, e em 1958 os irmãos Walcott tiveram peças selecionadas para representar Santa Lúcia nas festividades comemorativas da formação da então Federação do Caribe (BLOOM, 2003). Entretanto, as encenações dessas obras terminariam proibidas pela Igreja Católica: *The Sea at Dauphin*, de Derek, fora considerada antirreligiosa, e *Banjo Man*, de Roderick, imoral. Devido a isso, a St. Lucia Arts Guild se retiraria do festival. Ainda com Roderick, Derek Walcott criou o Trinidad Theater Workshop, em 1959, e o Boston Playwrights’ Theatre, em 1981, enquanto lecionava na Boston University.

O autor também lecionou nas universidades de Columbia, Yale, Rutgers e Essex. Tendo estudado e trabalhado na Jamaica, em Trinidad Tobago e nos Estados Unidos, voltaria a Santa Lúcia, para falecer no dia 17 de março de 2017.

---

<sup>18</sup> “Now that the shadow of the British Empire has passed through and over us in the Caribbean [...] we have broken up the archipelago into nations, and in each nation we attempt to assert characteristics of the national identity. Everyone knows that these are pretext of power if such power is seen as political, [however] what energizes our society is the spiritual force of a cultural shaping itself.”

<sup>19</sup> “a poetic oeuvre of great luminosity, sustained by a historical vision, the outcome of a multicultural commitment.” (Disponível em: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1992/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1992/). Acesso em: 17 maio 2020).

## 2.2 OBRA

*So I began to write, to take up arms,  
fitting out vaguely for a pitiless sea,  
willing to drown under impersonal stars...*  
(Derek Walcott, *Epitaph for the Young*)

Nesta seção, apresentamos um breve panorama do vasto trabalho literário de Walcott, com o objetivo de compreender as questões que o inquietavam e as formas nas quais moldava seus poemas. Segundo seus principais estudiosos (*vide* Edward Baugh, Patricia Ismond, Paul Breslin, Richard L. W. Clarke, Robert D. Hamner, William Baer, Magda Heydel, Bruce King, John Thieme, entre outros), seus primeiros trabalhos refletiam uma significativa influência do cânone europeu, principalmente poetas ingleses, cujas obras o escritor tinha lido durante os anos de sua formação educacional. O próprio Derek Walcott reconhecia essas influências, porém com a clara compreensão de que elas seriam apenas o ponto de partida na busca de uma escrita própria:

Eu me via mesmo como legítimo prolongamento da poderosa linha de Marlowe, de Milton, mas meu sentido de herança era mais forte, porque vinha do estranhamento. Aprenderia que toda tribo acumula sua cultura tão ferozmente quanto seus preconceitos, que a literatura inglesa, mesmo no teatro, era terreno sagrado, e a transgressão era que as literaturas coloniais poderiam crescer para se assemelhar a ela, mas nunca poderiam ser consideradas sua legítima herdeira.<sup>20</sup> (WALCOTT, 1998, p. 28)

Outra constante em seu trabalho apontada pelos críticos era o desejo de (re)nomear o espaço caribenho, de (re)significá-lo, como forma de romper com as marcas deixadas pelo passado colonial, sem eliminá-las, mas resgatando os diversos elementos fundadores em seus poemas, o que será reconhecido por Homi Bhabha:

Nunca encontrei na poesia pós-colonial contemporânea o conceito ou o direito de significar mais profundamente evocado do que no poema de Derek Walcott sobre a colonização do Caribe como posse de um espaço através do poder da nomeação. A linguagem comum desenvolve uma autoridade aurática, uma persona imperial; mas em uma *performance* de reinscrição especificamente pós-colonial, o foco muda do nominalismo imperialista para o surgimento de um outro sinal, de organização e identidade.<sup>21</sup> (BHABHA, 1995, p. 231)

<sup>20</sup> “I saw myself legitimately prolonging the mighty line of Marlowe, of Milton, but my sense of inheritance was stronger because it came from estrangement. I would learn that every tribe hoards its culture as fiercely as its prejudices, that English literature, even in the theatre, was hallowed ground and trespass that colonial literatures could grow to resemble it closely but could never be considered its legitimate heir.”

<sup>21</sup> “Nowhere in contemporary postcolonial poetry have I found the concept or the right to signify more profoundly evoked than in Derek Walcott’s poem on the colonization of the Caribbean as the possession of a space through the power of naming. Ordinary language develops an auratic authority, an imperial persona; but in

Como destacam Edward Baugh (2006), Paul Breslin (2001) e Robert Hamner (1993), desde o início sua obra Walcott apresentou qualidade e controle técnico, que se consolidariam durante sua trajetória. Além disso, em várias dessas primeiras obras o escritor já abordava temas que viriam a consagrar-se em seus trabalhos posteriores: história, identidade, multiculturalismo e deslocamento. Tomamos emprestada as palavras de Edward Baugh sobre essas primeiras obras:

muitos dos poemas [seriam] exercícios à maneira dos poetas, principalmente os ingleses dos anos trinta, que tinham sido estudados por ele na época. Porém, mesmo nesse aspecto, [Walcott] estava sinalizando novas direções cruciais para a poesia das Índias Ocidentais, arrancando-a de uma tradição romântica-vitoriana-eduardiana “suave” e direcionando-a a uma modernidade mais exigente intelectualmente. Se ainda não existia plena maturidade, havia uma precocidade irrefutável, tanto na imitação dos estilos poéticos modernos quanto no ar geral do conhecimento do mundo e da angústia; e há suficientes figuras memoráveis e lampejos de sagacidade para ir além da mera promessa.<sup>22</sup> (BAUGH, 2006, p. 29)

*Twenty-Five Poems*, *Epitaph for the Young* e *Poems*, os primeiros três livros de Walcott, foram vistos pelos críticos nomeados acima como exercícios de um aspirante que buscava sua própria voz, por meio da inspiração de seus poetas favoritos, num esforço de aprendizagem da arte. Segundo esses críticos, os poemas que compunham esses volumes apresentavam as influências de James Joyce (1882-1941), Ezra Pound (1885-1972), Walt Whitman (1819-1892) e Dante Alighieri (1265-1321). No caso específico do poeta estadunidense, o próprio Walcott assinalaria sua influência, principalmente em *Epitaph for the Young*, com seus doze cantos em versos livres, cujo formato e estilo referenciavam a obra de Ezra Pound (BAER, 1996; BAUGH, 2006). Já para o acadêmico Stewart Brown (1991), os dois poetas mais influentes nesses três primeiros volumes teriam sido W. H. Auden e Dylan Thomas.

Seus primeiros trabalhos foram financiados com recursos próprios e/ou de sua família, tendo sido *Twenty-Five Poems* o primeiro volume, publicado em 1948. Como indicado por Edward Baugh (2006) e Bruce King (2000), para publicar *Twenty-Five Poems*, Walcott pediu dinheiro emprestado a sua mãe, a fim de poder pagar pela impressão, e ele mesmo os vendeu,

---

a specifically postcolonial performance of reinscription, the focus shifts from the nominalism of imperialism of the emergence of another sign of agency and identity.”

<sup>22</sup> “many of the poems [...] exercises after the manner of the poets, notably the English poets of the thirties, to whom he was going to school at the time. Even in this respect, though, he was signaling crucial new directions for West Indian poetry, wrenching it out of a ‘soft’ Romantic–Victorian–Edwardian tradition and into a more intellectually demanding modernity. If there is not yet full maturity, there is compelling precociousness, both in the imitation of modern poetic styles and in the general air of world-knowingness and angst; and there are enough memorable figures and flashes of wit to go beyond mere promise.”

nas esquinas de Castries, onde nasceu e se criou até ir para a Universidade, na Jamaica. Vejamos um exemplo desses primeiros trabalhos no excerto abaixo, seguido de nossa tradução<sup>23</sup>:

I go, of course, through all the isolated acts,  
 Make holiday of situations,  
 Straighten my tie and fix my jaws  
 (*Twenty-five Poems*, 1948 *apud* LIVINGSTON, 1971, p. 4)

Atravesso, é claro, todos os atos isolados  
 Faço pouco caso dos problemas,  
 Arrumo a gravata e a mandíbula

Nos versos acima, podemos ver uma breve enunciação de um tópico que seguiria sendo retomado ao longo da obra de Walcott: a crítica à necessidade de mimetizar o colonizador que permeava os atos da classe média local de Santa Lúcia, com seu complexo de inferioridade, por sua cor e raça, herdado da imposição dos padrões socioculturais coloniais, transformado em uma quase arrogância. Essas questões sociais levaram a que *Twenty-Five Poems* fosse considerado como um retrato social da Santa Lúcia da época, por vários estudiosos da obra de Walcott, entre eles, James T. Livingston (1971).

Em 1949, seria a vez da publicação de *Epitaph for the Young: A Poem in XII Cantos*, um longo poema narrativo, em versos livres. Em 1951, *Poems* era publicado. De acordo com alguns críticos (*cf.* James Livingston, Stewart Brown, Bruce King, entre outros), esses dois trabalhos abordam certas questões que atravessam não apenas a obra poética de Walcott, mas também seus ensaios. Marcados pelo fim da Segunda Guerra Mundial – e sua representação histórica como um conflito em defesa dos valores democráticos e contra a tirania – e pelos movimentos pró-independência que eclodiam em várias possessões britânicas, essas obras problematizam temas relacionados à sociedade colonial que se interrogava sobre sua autolocalização, por meio de poemas cuja chave era a incorporação da memória coletiva e de sua necessária amnésia parcial.

A ideia de *autolocalização*, conceito originalmente oriundo da psicologia, foi explorada por diversos pensadores do pós-colonial, tais como Edward Baugh (2006), Alan Lawson e Chris Tiffin (1994), como representando a capacidade de perceber a identidade própria por meio da releitura do passado, ao recompor os rastros das diversas heranças étnicas na busca pela compreensão da formação identitário-cultural pessoal, em um somatório de “sua paisagem e meio sociocultural”<sup>24</sup> (BAUGH, 2006, p. 40) para formar o *eu/nós* caribenho.

<sup>23</sup> As traduções de todos os versos selecionados que aparecem nesta seção são de autoria e responsabilidade própria.

<sup>24</sup> “his landscape and [...] his socio-cultural milieu”.

Utilizando a língua do império, que entendia como sua por direito de colonizado (WALCOTT, 1998), Walcott refletia sobre os interrogantes identitário-culturais que se apresentavam às sociedades caribenhas nessas três primeiras obras, como assinala Edward Baugh:

Walcott mostra que, mesmo em seus primeiros trabalhos, está refletindo e engajando o colonial, ou o que veio a ser chamado de condição pós-colonial, pondo em questão ideias de marginalidade, identidade cultural, lugar e deslocamento. [...] começa a colocar em primeiro plano preocupações como a ideia da história e seu desafio problemático para a imaginação das Índias Ocidentais, as ideias de *créolisation* e hibridismo, “ilha” como ideia e como tropo, e a criação de uma tradição literária das Índias Ocidentais.<sup>25</sup> (BAUGH, 2006, p. 34-35)

No entanto, para certos críticos, como Dionne Brand, a utilização do inglês *standard* e a aceitação da influência do cânone europeu sobre seu trabalho eram percebidas como elogios de Walcott ao sistema colonial (BRAND, 1994 *apud* BRESLIN, 2001), sem levar em conta que outros autores caribenhos (Aimé Césaire, Frantz Fanon e Édouard Glissant, para citar apenas três), reconhecidamente críticos do colonialismo, também empregavam com maestria a língua da metrópole e faziam suas a leitura da tradição, para poder reinterpretá-la.

Selecionamos os versos a seguir como exemplificação da abordagem de Walcott sobre as temáticas que acabamos de enumerar:

The burden of my people; first  
they would shed the racial pride and marry well,  
that the child may not be darker than the father.  
Second, they are ruled  
by an aristocracy of bank clerks.  
Are extremely productive, yet consider  
their marriage statistics. [...]  
(*Epitaph for the Young*, 1949 *apud* BAUGH, 2006, p. 33)

O fardo do meu povo; primeiro  
deveriam descartar o orgulho racial e casar bem,  
e que o filho não seja mais escuro que o pai.  
Segundo, são governados  
por uma aristocracia de gerentes de bancos.  
São extremadamente produtivos, e olhe aí, considerem  
seus casamentos estatísticas. [...]

---

<sup>25</sup> “Walcott shows that even in his early work he is both reflecting and engaging the colonial, or what came to be called the postcolonial condition, interrogating ideas of marginality, cultural identity, place and displacement. [...] he begins to foreground such concerns as the idea of history and its problematic challenge for the West Indian imagination, the ideas of creolization and hybridity, ‘island’ as idea and as trope, and the making of a West Indian literary tradition.”

Percebemos que nesses versos Walcott buscava refletir sobre as relações raciais (“e que o filho não seja mais escuro que o pai”) e sobre a herança da história na formação de um processo identitário no Caribe, numa sociedade que repetia os padrões impostos pelo império colonial em todas as esferas de sua vida.

Com relação, especificamente, à recepção crítica desses primeiros três volumes, Paul Breslin (2001) e Edward Baugh (2006) observam que seria o poeta inglês Roy Fuller (1912-1991) um dos primeiros a destacar a qualidade do trabalho artístico de Walcott, em comentários feitos em episódios de seu programa na BBC chamado *Caribbean Voices* que foram ao ar em 1949 e em 1952. No entanto e apesar de seus elogios a Walcott, o crítico recaía na divisória colonial e manifestava seu desagrado por Walcott discutir questões sociais e de raça em seus poemas, como podemos ler na transcrição que segue:

o que Walcott está satirizando em alguns desses poemas, aquilo contra que está se indignando, é importante, mas para o leitor remoto e imparcial as questões de classe ou cor nas Índias Ocidentais simplesmente não substituem ou simbolizam as questões de um mundo maior.<sup>26</sup> (FULLER, 1952 *apud* BAUGH, 2006, p. 37)

O sucesso editorial chegaria com *In a Green Night: Poems, 1948-1960*, e nesse volume as questões sociais seguiram sendo trabalhadas, agora de forma mais destacada. Apresentando um modelo que seria retomado em vários momentos de sua obra, *In a Green Night...* inclui versos que se movem entre registros linguísticos distintos, juntado o *créole* ao inglês *standard*. Publicado em 1962, de acordo com vários dos críticos da obra de Walcott,<sup>27</sup> esse volume trazia à luz essa língua recriada, a partir da apropriação das diversas formas do inglês, além do *créole*, como mediadora do encontro dos rastros das diversas heranças culturais da região. Vejamos o excerto abaixo:

Poopa, da' was a fete! I mean it had  
Free rum, free whisky  
(*In a Green Night*, 1986 *apud* BAUGH, 2014)

Paiê, aquilo que foi festa! Digo, tinha  
Rum grátis, uísque grátis

A partir da utilização do inglês *standard* (“*I mean it had/Free rum, free whisky*”), do inglês com acento local (“*Poopa, da*”), e do *créole* (“*a fete*”), essa recriação idiomática

<sup>26</sup> “what Walcott is satirizing, being indignant about, in some of these poems is important, but to the remote, impartial reader questions of class or colour in the West Indies simply will not stand in place of or as symbols for the questions of a larger world.”

<sup>27</sup> *Vide* Edward Baugh (2006), Harold Bloom (2003), Paul Breslin e Robert Hamner (2005), Mário V. Bastos (2012), Stewart Brown (1991), Patricia Ismond (2001) Bruce King (2000).



apontava para as questões socioculturais de uma região em busca da recuperação de seus rastros identitários para poder se autolocalizar. Edward Baugh comenta sobre o uso desses diferentes registros:

as ironias, e os contrastes e nuances da cena social [...] transmitidos através da interação de diferentes registros linguísticos: *Standard English*, *broken English*, *créole* das Índias Ocidentais, variedades da forma/escrita e variedades do vernáculo/oral. A complexidade de tais atos de autolocalização, a tensão entre apego e uma sensação virtualmente inevitável de alienação.<sup>28</sup> (BAUGH, 2006, p. 39)

Por meio dessa estratégia multilíngue, ao buscar recuperar as diversas raízes identitário-culturais de sua região, Walcott tentava desenvolver mecanismos para negociar com o legado histórico e amalgamar tudo isso nos termos da sua criatividade de criatura do Novo Mundo (HAMMER, 2005).

Ainda na década de 1960, foram produzidos *Selected Poems*, em 1964, *The Castaway and Other Poems*, em 1965, e *The Gulf and Other Poems*, em 1969. Em *The Castaway* e *The Gulf*, Walcott jogava com um modelo de prosa ritmada e versos mais planos, e com a quietude da luz, imagem que usaria em outros versos de obras muito posteriores, como *White Egrets* (ISMOND, 2001). Vejamos este excerto do poema *A Map of Europe*, de *The Gulf*:

The light creates its stillness. In its ring  
Everything IS. A cracked coffee cup,  
A broken loaf, a dented urn become  
Themselves  
Not art. Only the gift  
To see things as they are...  
(*Collected Poems*, 1992 *apud* BAUGH, 2006, p.47)

A luz cria sua serenidade. Em seu alo  
Tudo É. Uma xícara de café rachada,  
Uma bisnaga partida, um bule lascado se tornam  
Eles mesmos  
Não arte. Apenas o dom  
De ver como as coisas são...

De acordo com a crítica contemporânea,<sup>29</sup> essas obras dos anos de 1960 vinham marcadas, também, pelo aguçamento do questionamento sobre as diversas raízes identitário-culturais da região caribenha. Por meio da utilização das diferentes formas do inglês e do *créole*, postas lado a lado, observamos que Walcott colocava em confrontação o urbano

<sup>28</sup> “The ironies, and the contrasts and nuances of the social scene [...] conveyed through the interplay of different linguistic registers: Standard English, broken English, West Indian creole, varieties of formal/scrabal and varieties of vernacular/oral. The complexity of such acts of self-location, the tension between attachment and a virtually inevitable sense of alienation.”

<sup>29</sup> Vide nota 22.



(*Standard English*) e o rural (*patois* francês), os extratos médios da sociedade de Santa Lúcia (*Standard English*) com os menos favorecidos (*broken English* ou *english* como minúscula, para identificar um inglês *créole*) (ASCHROFT *et al.*, 1994; AKAI, 1997; entre outros).

Essa recriação do uso da língua buscava repensar o legado histórico a partir das perspectivas identitário-culturais, e propiciar caminhos possíveis para o tema de pertença, de autolocalização – no espaço colonial e pós-colonial. Com relação à recepção crítica, o poeta irlandês e também Prêmio Nobel de Literatura (1995) Seamus Heaney (1939-2013) diria que Walcott, ao confrontar-se com esse legado histórico,

fez pelo Caribe o que Synge fez pela Irlanda, encontrando uma linguagem tecida pelo dialeto e pela literatura, nem folclórica nem condescendente, um idioma singular gerado pelas divisões e obsessões herdadas por um homem, um idioma que permite que uma vida mais antiga exulte em si mesma e, ao mesmo tempo, mantenha a calma “do novo”.<sup>30</sup> (HEANEY, 2003, p. 5).

Cabe, aqui, pensar no peso da afirmação de Seamus Heaney, ao comparar Derek Walcott com John Millington Synge (1871-1909).

O dramaturgo, poeta e romancista John Millington Synge é considerado um dos principais escritores do renascimento literário irlandês. *The Aran Island*, publicada em 1906, resultado de repetidas estadas do autor nessa ilha durante um espaço de tempo de quatro anos, traria em seu corpo o discurso musical dos ilhéus, um dialeto irlandês, e serviria de insumo para não só para a sua política anticolonialista, como também para a de diversos outros escritores irlandeses. O próprio Walcott comentaria sobre esse experimento de Synge com a linguagem, ao dar voz a um grupo minoritário, ao capturar sua musicalidade linguística, porém sem sentimentalismos baratos, e manifestaria seu apreço pelo trabalho de Synge ao mencionar que o escritor irlandês havia aberto um caminho aos escritores pós-coloniais, ao levar a cabo “um experimento que funcionou e será útil para todos os escritores posteriormente”<sup>31</sup> (WALCOTT, 1979 *apud* INNES, 2009, p. 129).

Porém, outros críticos, talvez sem considerarem que Walcott compreendia todo poema como escrito em um dialeto (o dialeto de seu autor), avaliavam a presença do poliglotismo – com a convivência do inglês *standard* com o *patois* ou *créole* num mesmo poema – como uma estratégia equivocada na busca por essa tradição reinventada. Helen Vendler chegaria a afirmar que “a dicção mista ainda não se validou como recurso literário

<sup>30</sup> “[Walcott] has done for the Caribbean what Synge did for Ireland, found a language woven out of dialect and literature, neither folksy nor condescending, a singular idiom evolved out of one man’s inherited divisions and obsessions, an idiom which allows an older life to exult in itself and yet at the same time keeps the cool of ‘the new’.”

<sup>31</sup> “an experiment that has worked and will be useful to all writers afterwards”.

com poder estético”<sup>32</sup> (VENDLER, 1982 *apud* RAMAZANI, 2015, p. 31). Em seu ensaio sobre *The Fortunate Traveller*, a acadêmica estadunidense critica o uso do *patois* ao lado de registros formais ao apontar que a utilização desse recurso produzia instabilidade no poema ao romper com seu ritmo, e diz não estar convencida de seu valor poético (VENDLER, 1982).

Ao não validar esse recurso poético, Vendler parece desconsiderar que o emprego utilização de registros linguísticos distintos pode produzir um novo olhar não apenas sobre a poesia, como também sobre a própria experiência pós-colonial e as tentativas de afirmação identitário-culturais.

Já Gerald Guinness o critica pelo uso do inglês *standard* de forma “elevada” e pela escrita realizada a partir de uma sintaxe “ornamentada” (GUINNESS, 1993 *apud* BRESLIN, 2001), como se poetas coloniais e pós-coloniais não tivessem a capacidade de modelar a língua da metrópole com maestria e possuísem apenas uma limitada concepção de poesia.

Os anos 1970 não seriam menos produtivos para Walcott, começando com a publicação de *Another Life*, em 1973, *Sea Grapes* e *Selected Verse*, ambos em 1976, além de *The Star-Apple Kingdom*, em 1979. Essa década foi marcada pelas constantes viagens de Walcott aos Estados Unidos, e sua relação (muitas vezes discordante) com os movimentos de empoderamento de afrodescendentes (Black Power) (KING, 2000).

*Another Life*, longo poema autobiográfico, é composto de quatro livros separados em vinte e três seções, formadas por sequências de versos curtos, e marca um encontro entre a autobiografia e a novela, no qual o conceito de história seguia sendo explorado, na tentativa de um entendimento do passado que permitisse fazer as pazes com o presente. Entre os diversos temas abordados, destacamos os que lidam de modo explícito com a frustração de Walcott diante da realidade sociopolítica do Caribe (BAUGH, 2006). Surge nessa obra, também, a figura de Crusoé, o náufrago – como tantos transplantados ao Caribe –, um ser adâmico com o privilégio de criar um *tudo* a partir do *nada* no Novo Mundo, num desafio à imposição da história mitificada. Nos últimos versos de *Another Life*, vemos expressada parte desses tópicos:

blest with a virginal, unpainted world  
with Adam’s task of giving things their names.  
(*Another Life*, 1973 *apud* BAUGH, 2014)

abençoado por um mundo virginal e sem pintura  
com a tarefa adâmica de dar às coisas seus nomes.

---

<sup>32</sup> “mixed diction has yet to validate itself as a literary resource with aesthetic power”.

O conceito de *adâmico* na obra de Walcott pode ser entendido como a *créolisation* da narrativa europeia. A palavra, o nome, é metamorfoseado pelos rastros das heranças culturais caribenhas, e recriado. Esse conceito se relaciona com a visão de Walcott do Novo Mundo como um novo Éden e com “seu comprometimento com o adâmico para criar um universo narrativo”<sup>33</sup> (THIEME, 1999, p. 16) no qual tais rastros possam ser incorporados ao identitário-cultural da região.

Em sua crítica sobre essa obra, Even Logan destacaria a textura dos poemas e o “dom verbal” de Walcott como elementos incomparáveis de sua arte, sendo apenas alcançável por Robert Lowell (LOGAN, 1997 *apud* BRESLIN, 2001). Amigo pessoal de Walcott e considerado por ele próprio um de seus mentores, o premiado poeta estadunidense Robert Lowell desenvolveu uma obra de significativa variedade, na qual as tensões públicas e privadas de seu tempo se conformam no corpo dos poemas. Seu domínio técnico deu vida tanto a versos constituídos de imagens conflitantes e de profunda tristeza, com padrões de rima rígidos, quanto a poemas mais “livres” no que tange à rima, que incorporavam seu interesse pela história e pela política, buscando desenvolver uma linguagem baseada na identidade do eu (ROBERT, 2020).

Já o acadêmico Peter Balakian ressaltaria o que percebia como o amadurecimento da trajetória de Walcott nesse trabalho, ao apontar no poema o equilíbrio “entre seus elementos narrativos – as pessoas, lugares e eventos que moldaram a vida do poeta [...] – e as transfigurações líricas desses elementos [...] [nos quais Walcott] vê a música da linguagem, a base da metáfora e o significado moral da poesia”<sup>34</sup> (BALAKIAN, 2003, p. 46).

*Sea Grapes*, publicado em 1976, traz, uma vez mais, poemas com um forte conteúdo político, ressaltando a angústia de Walcott diante de um sistema viciado, incapaz de romper com as sequelas do colonialismo, e responsável pela exploração desmedida de Santa Lúcia (em particular) e do Caribe (de forma geral) como centro turístico, sem respeito à conservação ambiental ou às tradições locais. Notamos o desassossego de Walcott com a politicagem local nos versos selecionados do poema “*Parades, Parades*”:

the same lines rule the White Papers,  
the same steps ascend Whitehall,  
and only the name of the fool changes  
under the plumed white cork hat  
for the Independence Parades

<sup>33</sup> “its Adamic commitment to creating a discursive universe”.

<sup>34</sup> “between its narrative elements – the people, places, and events that have shaped the poet’s life [...] – and the lyrical transfigurations of those elements [...] sees the music of language, the basis of metaphor, and the moral meaning of poetry”.

revolving around, in calypso  
(*Sea Grapes*, 1976 *apud* BAUGH, 2014)

as mesmas frases regem os documentos  
os mesmos passos sobem o parlamento  
e só o nome do tolo muda  
sob o chapéu de palha emplumado  
para os desfiles da independência  
gingando ao ritmo do calipso

Como visto nos versos acima, essa desilusão com os rumos políticos numa região cada vez mais sucateada por suas elites se plasma no trabalho de Walcott, cuja poesia, como aponta Magda Heydel (2010, p. 91), “não se refere apenas à criação do novo mundo e sua identidade *vis-à-vis* à conturbada relação com a cultura do colonizador, [mas também] ao passado colonial e o sombrio presente pós-colonial comercializado”<sup>35</sup>.

Em 1979 foi a vez da publicação de *The Star-Apple Kingdom*, que traz um dos poemas mais celebrados de Walcott, *The Schooner Flight*, no qual o narrador-protagonista é um marinheiro chamado Shabine, termo pejorativo que designa o negro mestiço em *patois* usado em Trinidad e Tobago, Dominica e Santa Lúcia (apesar de apresentar uma grafia diferente em cada variante). Esse poema abordava, uma vez mais, essa série de temas caros à obra de Walcott, como a questão da história e a ferida aberta pelo sistema colonial, identidade e mestiçagem no pós-colonial, por meio do uso de uma linguagem na qual o inglês *standard* e o inglês de traços locais se misturam para lhe dar voz. Vejamos um exemplo disso no excerto que segue, da parte 3, *Shabine Leaves the Republic*<sup>36</sup>:

I had no nation now but the imagination.  
After the white man, the niggers didn't want me  
when the power swing to their side.  
The first chain my hands and apologize, "History";  
the next said I wasn't black enough for their pride.  
[...]

Agora não tenho nação, mas a imaginação.  
Depois do homem branco, os negros não me quiseram  
quando o poder mudou de lado.  
O primeiro me atou as mãos e se desculpou, "História";  
o outro disse que eu não era preto o suficiente para o orgulho deles.  
[...]

A convivência do inglês *standard* (“I had no nation now but the imagination”) lado a lado com um inglês baseado na oralidade (“the niggers didn't want me”) imprime a voz local

<sup>35</sup> “is not only about the creation of the new world and its identity *vis-à-vis* the troubled relation to the colonizer's culture, the colonial past and the grim, commercialized post-colonial present”.

<sup>36</sup> Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poems/48316/the-schooner-flight>. Acesso em: 20 maio 2020.

a Shabine. Balakian, em sua crítica sobre *The Star-Apple Kingdom*, diria que a habilidade de Walcott de “se renovar, revitalizar, redescobrir o mito de sua vida e sua cultura coloca-o entre os maiores poetas de nosso século – Yeats, Neruda, Rilke, Williams, Elytis, por exemplo –, poetas que escreveram a partir de suas obsessões sem se repetirem”<sup>37</sup> (BALAKIAN, 2003, p. 48). Em Walcott, essa obsessão poderia ser entendida como o desejo de reler a história a partir de uma ótica caribenha, sem os lastros do registro oficial colonial, porém sem negar os rastros das diversas heranças recebidas (entre elas a do colonizador, também), revitalizando a narrativa e a compreensão do contexto regional.

Percebemos, igualmente, que nas obras dessa década apareceram poemas com claras críticas aos governos caribenhos, marcando o sentimento de Walcott em relação aos rumos tomados na região. Somos apresentados à figura de um Crusoé-adâmico, um naufrago que seria o desmistificador da história local. Essas questões voltariam uma e outra vez não apenas nos poemas e ensaios, mas também em diversas entrevistas concedidas por Walcott a acadêmicos e jornalistas, como no trecho que se segue:

[e]u tinha uma imagem do artista das Índias Ocidentais como um naufrago. [...] [n]um sentido, todas as raças que chegaram ao Caribe foram trazidas para cá sob situações de servidão ou rejeição, e esta é a metáfora do naufrágio, eu acho. Então você olha em volta e precisa criar suas próprias ferramentas. Se essa ferramenta é uma caneta ou um martelo, você está construindo em uma situação que é adâmica [...].<sup>38</sup> (WALCOTT, 1997, p. 74)

Na década seguinte, foi a vez das publicações de *The Fortunate Traveller* e *Selected Poetry*, ambos em 1981; *The Caribbean Poetry of Derek Walcott and the Art of Romare Bearden*, em 1983; *Midsummer* e *Collected Poems (1948-1984)*, os dois em 1984; *Central America* e *The Arkansas Testament*, ambos em 1987; além de *Omeros*, em 1989 –consagrado com o Nobel de Literatura, como referido anteriormente. Essa obra grandiosa traria o registro da maestria de Walcott em moldar a língua inglesa, como instrumento da memória e do esquecimento, na busca pela conformação do *eu/nós* caribenho e na recriação da própria ideia de épico, porém adaptada ao Novo Mundo.

Desses volumes dos anos 1980, *The Fortunate Traveller*, *Midsummer* e *The Arkansas Testament* refletem uma preocupação maior de Walcott com a relação entre a arte e a

<sup>37</sup> “renew himself, to revitalize his imagination, to rediscover the myth of his life and his culture, places him among the greatest poets of our century – Yeats, Neruda, Rilke, Williams, Elytis, for example – poets who write out of their obsessions without repeating themselves”.

<sup>38</sup> “I had the image of the West Indian artist as someone who was in a shipwrecked position. [...] in a sense every race that has come to the Caribbean has been brought here under situations of servitude or rejection, and that is the metaphor of the shipwreck, I think. Then you look around you and you have to make your own tools. Whether that tool is a pen or a hammer, you are building in a situation that’s Adamic [...]”.

natureza, como pilares da conformação identitária, como assinalam vários de seus críticos.<sup>39</sup> Além disso, em *The Fortunate Traveller* encontramos vários poemas que tratam dos Estados Unidos e dos sentimentos de Walcott sobre esse país que admirava, mas que ao mesmo tempo o chocava por sua desigualdade e seu racismo, como podemos ler no excerto do poema intitulado *Old New England* (WALCOTT, 1982 *apud* CRIBB, 1998, p. 94):

Spring lances wood and wound, and a spring runs  
down tilted birch floors with their splintered suns  
of beads and mirrors – broken promises  
that helped make this Republic what it is.

A primavera lanceta troncos e feridas, um riacho corre  
pelo leito inclinado de bétulas com seus sóis rachados  
de contas e espelhos – promessas quebradas  
que ajudaram a fazer da República o que é.

Dentre os diversos tópicos abordados em *Midsummer* Walcott versaria sobre o sentimento de exílio e sua complexa relação de amor e incompreensão com seu Caribe natal. Já *The Arkansas Testament* está dividido em duas seções: a primeira, com poemas apenas sobre o Caribe, sua paisagem e gente; e a segunda, composta de poemas sobre outros lugares do mundo, trazendo à sua narrativa uma voz humanística, de povos e etnias diversas, que não reconhece fronteiras.

No final dos anos 1990 foi a vez de *The Bounty*, em 1997, que, além de prestar homenagem a sua mãe, aborda a experiência de viver nos Estados Unidos, o sentimento de ser caribenho e a necessidade de encontrar sua própria identidade, por meio da percepção da natureza como arte, e a paisagem interagindo como parte da história da região (BAUGH, 2006). O título faz uma referência ao HSM Bounty, navio mercante da Marinha Imperial Britânica que, no século XVIII, transportou do Pacífico para as Índias Ocidentais mudas de fruta-pão para que se começasse a exploração comercial dessa fruta no Caribe. Seu capitão, William Bligh, sobreviveu a um motim ainda quando se encontravam no Pacífico – feito conhecido na história oficial inglesa. Alguns fragmentos deste poema se oferecem abaixo, onde se figura uma clara referência e homenagem a sua mãe:

the ants come to you like children, their beloved teacher  
Alix, [...]  
[...]

[...] the breadfruit plants on the *Bounty*

<sup>39</sup> Cf. Peter Balakian (2003), Patricia Ismond (2001) e Bruce King (2000), por exemplo.

will be heaved aboard, and the white God is Captain Bligh.<sup>40</sup>

as formigas vêm para você como crianças, sua amada professora  
Alix, [...]  
[...]

[...] as plantas de fruta-pão do *Bounty*  
serão partidas abordo, e o Deus branco é o Capitão Bligh.

Nos anos 2000, Walcott publicou seus últimos trabalhos: *Tiepolo's Hound*, livro que inclui em sua versão de capa dura uma série de aquarelas do próprio Walcott e que foi lançado em 2000, seguido por *The Prodigal*, em 2004. Em 2007, seria a vez de *Selected Poems*, editado por Edward Baugh, que também escreveu a introdução. Em 2010, vieram a público *White Egrets* e, quatro anos depois, de *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013*. Sua última obra no campo da poesia foi *Morning, Paramin*, publicada em 2016.

Dentre essas obras, *The Prodigal* seria supostamente a última, devido a sua idade, segundo comentários do próprio Walcott (BAUGH, 2006), e por isso os poemas desse volume cobrem temas que tinham povoado seus trabalhos anteriores. Com rastros de linguagem de uma biografia, buscava dar um sentido conclusivo às questões que atravessaram sua obra, principalmente a da paisagem como emancipadora e como cura para as cicatrizes deixadas pela herança colonial. Magda Heydel, em sua crítica sobre *The Prodigal*, destaca a linguagem dessa obra como “a voz, a maneira como soa, a verdadeira biografia do poeta – que cria a identidade da poesia de Walcott, uma identidade poderosa que excede os limites de classe, raça ou ego individual”<sup>41</sup> (HEYDEL, 2010, p. 94). Vejamos este excerto do Capítulo IV de *The Prodigal*:

I had gaped in anticipation of an emblem  
carved at a fountain's pediment from another sea  
and when the dolphins showed up and I saw them  
they arched the way thoughts rise from memory.  
(*The Prodigal*, 2004 apud BAUGH, 2014, p. 223)

Transfixado em antecipação a um emblema  
esculpido no frontão de um chafariz de outro mar  
quando os golfinhos apareceram e eu os vi  
curvados como pensamentos germinando da memória.

Também *White Egrets*, publicado em 2010, foi pensado por Walcott como seu último trabalho. Formado por cinquenta e quatro poemas das mais variadas métricas, foi escrito em

<sup>40</sup> Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poems/48318/the-bounty>. Acesso em: 20 maio 2020.

<sup>41</sup> “the voice, the way it sounds, the poet's true biography – that creates the identity of Walcott's poetry, a powerful identity that exceeds the limits of class, race or individual ego”.



idade avançada,<sup>42</sup> apresentando uma diversidade de temas caros ao poeta: seu passado, a literatura e a experiência pós-colonial, lugares visitados, Santa Lúcia e sua paisagem tão pujante. No entanto, os poemas dessa coleção buscam refletir sobre a experiência humana, de um homem que enfrenta o envelhecer, repensando sua própria vida, oferecendo num único livro um panorama bastante aproximado de toda a obra anterior do autor. Abaixo, lemos um exemplo, o poema 18:

The angle at which the late afternoon light  
fell across both canvases revealed the coarse impasto  
of the paint, a crudity that now showed so late  
in life, when I had imagined I would master  
portrait and landscape by this time, I'd be seventy-eight  
(WALCOTT, 2010, p. 49)

O ângulo no qual a luz do fim de tarde  
caía sobre ambas telas revelava o áspero impasto  
da pintura, da crueza que agora se mostrava tão tarde  
na vida, quando eu tinha imaginado estaria dominando  
a esta altura retrato e paisagem, eu teria setenta e oito

Esses versos exemplificam o que Walcott confessou em várias entrevistas (BAER, 1996): sentia jamais ter conseguido ser o pintor que gostaria. A ideia da desilusão com o passar do tempo e com a não concreção de aspirações da juventude se faria presente nessa parte de seu trabalho. Além disso, em *White Egrets* a pintura de Walcott e suas expectativas com relação a essa arte se plasam em palavras. Nota-se essa desilusão com seus anseios de juventude, mas, também, a interferência da sua pintura, ao longo de todo o poema. Existe a formação de um movimento no poema, que traduz a quietude da aquarela.

Como podemos observar, essas últimas obras tratam uma vez mais da questão da paisagem e da arte como emancipadoras e como cura para as cicatrizes deixadas pela herança colonial. O Nobel de Literatura (1987) e poeta russo Joseph Brodsky, ao realizar a crítica dessas obras de Walcott, diria que buscavam:

quebrar seu feitiço [da herança colonial] sem mergulhar “na incoerência da nostalgia” por um passado inexistente, nem procurando um nicho na cultura dos mestres passados (na qual ele não se encaixaria, em primeiro lugar, por causa do âmbito do seu talento). [Walcott] Age com base na crença de que a língua é maior do que seus senhores ou servos; que a poesia, sendo sua versão suprema, é, portanto, um instrumento de autoaprimoramento para ambos; ou seja, que é uma maneira de obter uma identidade superior aos limites de classe, raça ou ego.<sup>43</sup>  
(BRODSKY, 2003, p. 40)

<sup>42</sup> Walcott tinha 80 anos na época da publicação.

<sup>43</sup> “to break its spell neither by plunging “into incoherence of nostalgia” for a nonexistent past nor by eking himself a niche in the culture of departed masters (into which he wouldn’t fit in the first place because of the



Entretanto, alguns críticos, como o acadêmico Ian Gregory Strachan, questionariam a possibilidade de conceder ao passado colonial (trágico como foi) a chance de ser abordado como parte de uma plataforma para a construção de uma cultura local, a ponto de gerar a possibilidade da reinvenção da tradição. Strachan percebia o pensamento (e a escrita) de Walcott como “problemático, por considerar os resultados de uma situação colonial que era destrutiva e desempoderadora assim como potencialmente libertadora, se sublimada pela poesia”<sup>44</sup> (STRACHAN, 2002 *apud* DOUILLET, 2014, p. 6). No entanto, o que Walcott buscava era a afirmação do rastro da herança colonial e a releitura da história a partir das angústias vividas por todos os “náufragos” do sistema colonial, independentemente de suas raças e/ou lugares de procedência.

A partir do panorama oferecido acima, podemos perceber que determinados tópicos eram recorrentes em sua produção. História, línguas, identidade, cultura, raça, diáspora, deslocamento, paisagens e natureza retomam uma e outra vez seu lugar na escrita. Ao apresentarmos a vida de Walcott e parte de sua extensa produção, procuramos localizar suas principais marcações e as chaves que atravessaram seu trabalho. Em sua posição de escritor caribenho, desejoso de renomear de forma adâmica a tradição e reinventá-la, ao moldar seu *ofício da arte (craft)* – para usar uma de suas palavras favoritas –, Walcott buscou colaborar para a obtenção de uma possível resposta à inquietude que marcou sua geração: como pensar a conformação identitário-cultural de um povo formado por deslocados. Para isso, vários intelectuais caribenhos (e outros tantos europeus e estadunidenses) daquela época desenvolveriam uma série de conceitos, que passariam a fazer parte do cânone dos estudos culturais pós-coloniais.

No capítulo que se segue, abordaremos alguns desses conceitos e os analisaremos a partir da escrita de Walcott. Discutiremos os conceitos selecionados a fim de compreender as questões ligadas à formação de identidades culturais, *créolisation* e reinvenção da tradição, de forma a que possamos examinar a presença desses temas no trabalho de Walcott.

---

scope of his talent). He acts out of the belief that language is greater than its masters or its servants, that poetry, being its supreme version, is therefore an instrument of self betterment for both; *i.e.*, that it is a way to gain an identity superior to the confines of class, race, or ego.”

<sup>44</sup> “problematic in that it regards the results of a colonial situation that was destructive and disempowering as potentially liberating if sublimated through poetry”.

### 3 (RE)CRIAÇÃO DA TRADIÇÃO NO PÓS-COLONIAL

*As identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação.*

(Stuart Hall. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*.)

Este capítulo tem por objetivo apresentar alguns dos conceitos oriundos dos estudos culturais pós-coloniais que, como chaves de leitura, nos permitirão identificar os condicionantes identitário-culturais que se fazem presentes em parte da obra poética de Walcott.

As reflexões de Walcott sobre esses tópicos o levaram a questionar e a repensar a ideia de tradição (literária) e de língua, num contexto de busca pela identidade cultural, no pós-colonial. Em sua expectativa de compreender essa questão identitário-cultural, como tantos intelectuais de sua geração (HALL, 2013), optou pela releitura da tradição, por meio de sua apropriação e reescrita. Em suas obras, tentaria articular uma nova significação, adâmica, apoderando-se da palavra para rebatizá-la na procura das chaves para a criação de uma narrativa caribenha, a partir da compreensão dos rastros das heranças étnicas e da revisão da relação desses rastros com a literatura metropolitana.

Nessa releitura da tradição, realizada a partir da subversão das categorias culturais, com suas normas estéticas e linguísticas impostas pelo antigo sistema colonial, Walcott buscou colocar em destaque o respeito pela alteridade e pelas heranças diversas como elemento conformador da literatura do Novo Mundo, sem desconsiderar sua complexa história. Podemos observar tal releitura em várias das obras de Walcott, entre elas, *Omeros*, seu longo poema/romance, a ser tratado no próximo capítulo.

Destacamos, ainda, que Walcott se posicionou constantemente contra os modelos impostos pela herança da colonização, e lutou por uma elaboração identitário-cultural inclusiva, muito antes de tornar-se moda falar sobre conceitos como hibridismo, *créolisation* ou mestiçagem. Segundo Bruce King (2000) e Edward Baugh (2006), e como apontamos no capítulo anterior, já em seus três primeiros livros – *Twenty-Five Poems* (1948), *Epitaph for the Young* (1949) e *Poems* (1951) – essas questões estariam sendo abordadas, assim como em sua premiada (segunda) peça teatral *Drums and Colors*, de 1957.

Passemos, agora, a pensar em como se conforma a identidade cultural pós-colonial e que relação se pode estabelecer com a tradição na concepção desse conceito. Com esse intuito, abordaremos, a seguir, as ideias de pós-colonialismo, mestiçagem e *créolisation*.

### 3.1 CONCEITOS (RE)CRIADORES DA TRADIÇÃO

*[M]aturity is the assimilation of the features of every ancestor.*

(Derek Walcott, *What the Twilight Says: Essays*)

Partamos do conceito de pós-colonialismo, cujo corte temporal é o do momento subsequente à concretização dos processos de independência nacional, momento este no qual os movimentos de formação identitário-cultural ganham impulso renovado pela possibilidade de descolonização do pensamento e recondicionamento das formas de apropriação das heranças culturais.

Como sabemos, os Estados do Caribe eram e são multiétnicos. No momento da independência e no imediato pós-independência, procuraram consolidar-se como estados-nações, num contexto marcado pelos significativos vínculos sociais e econômico-comerciais com suas ex-metrópoles. Assim sendo, essas tentativas de consolidação concentravam-se em encontrar um modelo não excludente em termos de identidade étnica e próximo ao de um nacionalismo cívico que levasse em consideração as diversas heranças étnico-culturais compartilhadas. O objetivo de construir um estado-nação a partir do clássico modelo europeu de *pátria* como terra natal associada a uma região específica de nascimento não poderia ser aplicado ao Caribe. Alcançar esse objetivo de conformação de uma nação onde só houvesse um Estado passaria, então, pela construção identitário-cultural (DOYLE; PAMPLONA, 2006).

No que tange particularmente à chamada literatura anglo-saxã, o conceito de pós-colonialismo engloba as literaturas de países africanos, caribenhos e de outras ex-colônias, a saber: Austrália, Bangladesh, Canadá, Índia, Malásia, Malta, Nova Zelândia, Paquistão, Singapura e Sri Lanka, além dos países-ilhas do Pacífico. Sua classificação como tal é fruto de seu passado como colônia, de seu caráter regional e de sua formação a partir do atrito com as imposições culturais do império colonial.

Nesse marco, a identidade cultural pós-colonial pode ser entendida como elemento forjado num espaço no qual forçosamente se encontram os componentes culturais de colonizadores e colonizados, num movimento hibridizado, que “envolve uma relação dialética entre os

sistemas culturais europeus ‘enxertados’ e uma ontologia dos povos originários, com o impulso de criar ou recriar uma identidade local independente”<sup>45</sup> (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 220).

Esclarecemos que o uso do termo *identidade* no singular não parte da crença de que esse conceito seja único e imutável. Em linha com Édouard Glissant e Robert Clarke, utilizando-o no singular, não deixamos de entendê-lo como uma construção em um processo “continuamente em fluxo, aguardando novas definições a medida em que novas circunstâncias surjam” (CLARKE, 2001, p. 1).

O conceito de *identidade cultural* está no cerne do debate sobre multiculturalismo, cidadania e sentimento de pertença (DERRIDA, 1996), podendo ser entendido como o resultado de cruzamentos de memórias e de esquecimentos, forjados pela paisagem local, seus misticismos, suas crenças e necessidades. No caso específico de Walcott, como apontam vários de seus críticos,<sup>46</sup> sentia ser a sua uma geração angustiada por uma crise de identidade, fruto do passado colonial não resolvido.

A compreensão de tal conceito de identidade seria alcançada por meio da aceitação da ideia de nação híbrida, pois não haveria nenhuma que fosse realmente composta apenas de um único povo, uma única cultura ou etnia, e por isso mesmo a concepção colonial europeia, de identidade sintética e única, seria incompatível com a realidade dos estados-nações caribenhos em formação.

Quanto ao conceito de mestiçagem, tomâmo-lo esse conceito como viés identitário resultante de um processo histórico-cultural baseado na diversidade étnica. A mestiçagem nasceria do encontro de mundos, etnias e culturas, no qual tais elementos se agrupariam, porém, sem se fusionar, nem se sobrepor, num processo de movimento contínuo e fluido de alteridade. Formada por memórias plurais, num poliglotismo de troca entre vários termos, a mestiçagem implica uma literatura plural, um instrumento de escrita que “pretende traduzir globalmente as realidades de uma identidade contemporânea, múltipla e polimorfa” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 104).

Essa visão da mestiçagem começaria a desenvolver-se a partir de um pensamento contraposto ao ideário racista estabelecido por pensadores conservadores do período compreendido entre o final do século XIX e princípios do século XX, tais como os franceses Gustave Le Bon e Arthur de Gobienau, que liam a mestiçagem como o resultado negativo de

---

<sup>45</sup> “involving a dialectical relationship between the ‘grafted’ European cultural systems and an indigenous ontology, with its impulse to create or recreate an independent local identity.”

<sup>46</sup> Cf. Edward Baugh (2006; 2014), Stewart Brown (1991) e Patricia Ismond (2001).

um encontro não natural de raças, que impediria o desenvolvimento socioeconômico de uma sociedade (FIGUEIREDO, 2007; NORONHA; CARRIZO, 2008).

A partir dos anos de 1920-1930, com a elaboração de uma nova definição de nacionalismo e de coesão nacional, o conceito de mestiçagem seria revisto – ao trazer-se a “massa”, o “povo” para o centro do discurso político – e relido como elemento propulsor da configuração social. Essa abordagem ganharia força renovada a partir da década de 1950, devido à formação de um ideário no qual a mestiçagem seria parte integrante do signo identitário-cultural pós-colonial. Sob essa perspectiva, tal conceito se baseava na recusa da aculturação, na ideia da mescla como conceito positivo, resultado do encontro de matrizes étnico-culturais diversas, num processo contínuo de formação identitária.

No entanto, com o surgimento dos movimentos de conscientização negra, principalmente nos Estados Unidos, nos anos de 1960/1970, a mestiçagem seria novamente revisada e considerada como um conceito negativo, que esconderia por trás de si a aceitação do embranquecimento e da aculturação étnica (FIGUEIREDO, 2007). Essa visão seria também incorporada ao discurso de um grupo de intelectuais caribenhos – entre eles, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, e Raphaël Confiant – que procedeu à leitura da mestiçagem como formadora de uma narrativa de aceitação e de não resistência ao processo de aculturação colonial.

Em *Introdução a uma poética da diversidade*, cuja primeira publicação data de 1995, Édouard Glissant aponta que o conceito de mestiçagem estaria em discordância com o de *créolisation*. A *créolisation* se caracterizaria por um movimento transcultural contínuo de interpenetrabilidade cultural e linguística (GLISSANT, 2005), ou como chamado por Paul Gilroy de “padrões fractais de troca e transformações cultural e política” (GILROY, 2012, p. 58). A mestiçagem, por outro lado, seria estanque e traria a ideia de aceitação da aculturação étnica. Nesse sentido, a *créolisation* se diferenciaria da mestiçagem, pois a *créolisation* se formaria pelo acréscimo de uma mais-valia: o elemento da imprevisibilidade, ausente na mestiçagem (GLISSANT, 2005).

No entanto, percebemos que em seus escritos posteriores, como em *Métissage et créolisation* (GLISSANT, 1999), Édouard Glissant ressignificaria o conceito de mestiçagem aproximando-o do próprio conceito de *créolisation*, ao indicar que a mestiçagem seria “cada vez mais como uma fonte possível de riquezas e de disponibilidades” (GLISSANT, 1999 *apud* FIGUEIREDO, 2007, p. 77). A mestiçagem ressurgia na ideia de simbiose da cultura na leitura dos rastros das heranças diversas (FIGUEIREDO, 2007).

Notamos, também, essa mudança na percepção do intelectual caribenho com relação ao conceito em entrevistas concedidas a Manthia Diawara, em 2009, e principalmente a Gilles Anquetil, em 2011, na qual afirmaria que: “o mundo inteiro é mestiço, mas não tem consciência disso. Estar verdadeiramente consciente da mestiçagem é o valor agregado da *créolisation*. Existe mestiçagem sem *créolisation*, mas não o contrário”<sup>47</sup> (GLISSANT, 2011). Seguindo essa linha, entendemos que no conceito de *créolisation* estaria inserida a ideia de mestiçagem, como elemento positivo do encontro – na mesma corrente de François Laplantine e Alexis Nouss –, e, por isso, quando nos referimos à *créolisation*, compreendemos a mestiçagem como um de seus elementos conformadores, portanto não tomamos esses dois conceitos como excludentes.

Segundo François Laplantine e Alexis Nouss, a concepção de mestiçagem estaria revestida desse caráter positivo. Esses autores fazem a releitura do conceito como um fenômeno no qual se poderia pertencer a duas culturas ao mesmo tempo, sem abrir mão de nenhuma delas. Ao aceitar essa pluralidade, a sociedade criaria dispositivos de identificação e de reconhecimento socioculturais flexíveis e integradores dos diversos rastros culturais existentes nela (NOUSS, 2005).

Esses dois pensadores identificam a mestiçagem como elemento reivindicador da identidade, propiciador de um espaço de mediações sociais, contribuindo para a formação de uma cultura híbrida. Em sua formulação, a mestiçagem também está em constante fluxo e não se conclui numa síntese, o que nos leva a perceber que a conceituação de François Laplantine e Alexis Nouss não está realmente em conflito com os pressupostos de Édouard Glissant (LAPLANTINE; NOUSS, 2008).

Sigamos, agora, especificamente com o conceito de *créolisation*. Nesse marco, devem ser trazidas à luz, também, a ideia de língua *créole* e a questão adâmica do nome.

Como movimento transcultural contínuo, a *créolisation* seria uma consciência diaspórica criada através da recuperação da memória histórica, “uma sensibilidade do ‘aqui e agora’ que [corroeria] as raízes antigas e [enfatizaria] o novo crescimento em um novo local de identificação”<sup>48</sup> (COHEN, 2007, p. 1). Segundo Édouard Glissant (2005), a *créolisation* seria o conceito central da “poética da relação”, tecida no encontro dinâmico das heranças culturais, que se realizaria em um movimento constante de recriação, no qual a força poética se aperfeiçoaria de maneira contínua.

<sup>47</sup> “Le monde entier est métissé, mais il n'en a pas conscience. Prendre véritablement conscience du métissage, c'est la valeur ajoutée de la créolisation. Il y a des métissages sans créolisation, mais pas le contraire.”

<sup>48</sup> “a ‘here and now’ sensibility that erodes old roots and stresses fresh growth in a novel place of identification.”

Já para o pensador e romancista jamaicano Edward Kamau Brathwaite, o conceito de *créolisation* implica a formação identitária de uma sociedade na qual as diversas heranças culturais têm que adaptar-se não apenas uma a outra, mas também ao contexto que as cerca. Nesse processo, provocam tensões e atritos criativos (BRATHWAITE, 1971 *apud* HALL, 2015).

Edward Baugh (2006), por seu turno, utiliza o termo *Caribbeanness*, em vez de *créolisation*, para definir uma cultura distinta, sustentável e estimulante que seria, segundo sua análise, a base não apenas do pensamento, mas também da obra de Walcott. Esse conceito permearia a ideia de nação, ao produzir sentidos com os quais poderíamos nos identificar e, com isso, construir a própria ideia de identidade.

No que tange à língua *créole*, cabe aqui definirmos, de forma sucinta, algumas possíveis diferenciações entre *patois* e *créole*. Os diversos registros linguísticos que se desenvolveram no Caribe são fruto da evolução das línguas faladas pelos diferentes grupos étnicos que compõem a região. O primeiro resultado desse encontro é o *pidgin*, uma simplificação linguística que permitia a comunicação entre os falantes de duas ou mais línguas naquele contexto colonial. Nas áreas em que o *pidgin* se estabeleceu como o principal meio de comunicação, tornando-se a língua primária da comunidade e ganhando complexidade lingüística, produziu-se o *créole*, uma espécie de *pidgin* estruturado e com diversificação vocabular. Nesse sentido, o *créole* é entendido como um dialeto formado a partir da complexização do *pidgin* (ROBISON, 2019).

Já o chamado *patois* pode ser definido como um dialeto regional de um idioma, e em diversas áreas francófonas no Caribe é classificado como um socioleto associado às classes rurais. Segundo o linguista David Minger (2016), o *patois* pode referir-se a um dialeto ou até mesmo a uma forma de *créole*. Ou seja, em partes do Caribe, *patois* e *créole* são usados como sinônimos. É o caso da Jamaica, país no qual o *patois* jamaicano, conhecido como *Patwa* ou *Patwah*, também é denominado *créole* jamaicano.

Assim sendo, não apenas o *créole* se forma pelo encontro de povos, forjado por modificações e variações, a partir do contato de uma língua-base com outros idiomas, mas também como consequência de um pensamento que se funda na diversidade, resultado da consumação recíproca de elementos linguísticos, de inícios heterogêneos uns aos outros. Fruto dos movimentos de tensão e dispersão do próprio processo de *créolisation*, seu desenvolvimento é designado por linguistas (como William Stewart, Joanne Akai e David DeCamp, entre outros) como continuum *créole*. O próprio *continuum créole* também apresenta variações, como apontado por Bery Ashok:



do “acrolect”, uma versão local do idioma padrão (inglês ou francês, por exemplo), ao “basilect”, ou variedade mais afastada do padrão. A existência desse *continuum* permite que os falantes se movam entre diferentes variedades de idiomas – uma característica conhecida como troca de código.<sup>49</sup> (ASHOK, 2007, p. 156)

Para Walcott, essa fusão de línguas desempenharia a função simbólica de fornecer um instrumento de “iniciação que permit[isse] possuir de novo e de novo [...] o terreno de outras histórias, o hibridismo das culturas, [...] os contínuos de transformação, para produzir uma sensação de pertencimento à cultura”<sup>50</sup> (WALCOTT, 1974 *apud* BHABHA, 1995, p. 235).

O *créole* é, assim, produto do processo de apropriação da língua do colonizador pelo colonizado, metamorfoseando-se de maneira fecunda para romper a subordinação identitária. No entanto, não está livre de tensões: entre a oralidade e a escrita, a ruralidade e a urbanidade, os arcaísmos e a modernização. Essa apropriação, como direito adquirido pelo colonizado, como elemento de sua escrita para expressar suas próprias manifestações culturais, pode ser usada como fator integrante de uma linguagem na qual dialetos locais e a língua *standard* se encontram. Nesse sentido, e como assinalado por Bill Ashcroft *et al.*:

É por meio da apropriação do poder investido na escrita que o discurso pode apossar-se da marginalidade imposta a este, e fazer do hibridismo e do sincretismo a fonte da redefinição literária e cultural. [...] textos pós-coloniais afirmam o complexo de “periferias” que se cruzam como substância real da experiência [...].<sup>51</sup> (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 77)

Com relação ao renomear adâmico, especificamente em Walcott, este se apresenta como uma manifestação do desejo de expressar-se além da língua. A visão walcottiana da travessia do Atlântico (tráfico de escravos) era a de que a traumática experiência teria gerado a perda amnésica dos nomes e deuses africanos ancestrais. Sua proposta seria a reapropriação da voz nativa, utilizando a língua do colonizador como instrumento dessa voz. Para Homi Bhabha, Walcott redefiniu “o direito dos escravos de significar, [...] questionando a

<sup>49</sup> “from the ‘acrolect’, a local version of the standard language (English or French, for example), to the ‘basilect’ or variety furthest removed from the standard. The existence of this continuum allows speakers to move between different language varieties – a characteristic known as codeswitching.”

<sup>50</sup> “initiation that enables one to possess again and anew [...] the terrain of other histories, the hybridity of cultures [...] the continua of transformation’ to yield a sense of culture’s belonging.”

<sup>51</sup> “It is through an appropriation of the power invested in writing that the discourse can take hold of the marginality imposed on it and make hybridity and syncreticity the source of literary and cultural [...] post-colonial texts assert the complex of intersecting ‘peripheries’ as the actual substance of experience [...].”

subjetividade masculina e autoritária produzida no processo de colonização”<sup>52</sup> (BHABHA, 1995, p. 333).

Passemos, agora, à discussão da ideia de recriação, releitura e reescrita da tradição e sua presença na obra de Derek Walcott.

### 3.2 RELEITURA E REESCRITA PÓS-COLONIAL WALCOTTIANA

*I am primarily, absolutely a Caribbean writer. The English language is nobody's special property. It is the property of imagination: it is the property of the language itself.*

(Derek Walcott. *Conversations*.)

A releitura e a reescrita no que se designa como período pós-colonial implicariam a (re)invenção da tradição. No caso de Walcott, ao não negar nem a memória nem a herança diversificada, o autor procurava encontrar um caminho para recriar a narrativa de forma adâmica, reescrevê-la desde o antigo Império (apropriando-se da língua da metrópole), de volta para o centro (metropolitano). Esse movimento teria a intenção de encontrar uma forma de agenciar o passado no interior das margens de um Estado em busca de uma nação.

Tomando-se a história caribenha como a própria imagem do encontro dos diferentes idiomas dos povos que a habitaram (e a habitam) – europeus; africanos, traficados como escravos, oriundos das mais diversas áreas e, por isso mesmo, falantes das mais diversas línguas; e asiáticos, conduzidos até o Caribe pelo Império Britânico – chegamos à formação do *créole*. Essa forma linguística seria parte integrante da obra de Walcott, não como manifestação de isolacionismo, mas como elemento integrador dessa nova via cultural representada pelas manifestações artísticas da região caribenha. Em suas obras, esse encontro de línguas seria propiciado pela compreensão destas como o próprio lugar da experiência da literatura (MORAES, 2017), e não apenas como um meio para chegar a essa experiência.

Como assinalado anteriormente, partindo de uma formação eurocêntrica, os poemas de Walcott passaram a ser escritos cada vez mais numa língua recriada, devido a sua firme convicção no caráter positivo da diversidade cultural. Essa crença no valor plural da cultura como meio de harmonização do humano levou Walcott a forjar essa espécie de nova língua em seus poemas. Como assinala Edward Hirsch:

---

<sup>52</sup> “the slaves' right to signify [...] by questioning the masculinist, authoritative subjectivity produced in the colonizing process”.

[Walcott] se envolveu em uma complexa luta para traduzir em palavras sua cultura caribenha nativa, o Novo Mundo, primeiro sucessor do Éden. [...] seu trabalho é caracterizado por uma insistente nomeação das coisas, uma firme determinação para capturar as tensões e ambiguidades da vida das Índias Ocidentais, sem recorrer ao meramente local ou provincial.<sup>53</sup> (HIRSCH, 1996, p. 50)

Essa utilização do *créole* traria consigo o desejo de combinar elementos europeus com elementos locais, na busca por uma escrita que pudesse transmitir os sentimentos e cores de uma tradição criada a partir do encontro. Como destaca Édouard Glissant:

A arte do contador de história crioulo é feita de derivas e ao mesmo tempo de acumulações, com a presença desse lado barroco da frase e do período, essas distorções do discurso onde o que é inserido funciona como uma respiração natural, essa circularidade da narrativa, e essa incansável repetição do tema. Tudo isso converge para uma linguagem que corre através das línguas do Caribe [...] e está presente [...] em Walcott. (GLISSANT, 2005, p. 53)

Essa recriação da língua desenvolvida por Walcott, por meio da apropriação do centro pela periferia, pode ser entendida como um processo de construção de uma linguagem-nação, na qual a escrita pós-colonial se define a partir da apropriação da “língua do centro e a sua substituição em um discurso totalmente adaptado ao lugar do colonizado. [...] [Formando] um *continuum* de ‘interseções’ nas quais os hábitos da fala em várias comunidades tenham intervindo para a reconstrução da língua”<sup>54</sup> (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 37, 39).

Walcott buscou incluir essa forma adâmica de nomear o conhecido, por meio do uso não apenas do *patois* ou do *créole*, das metáforas em *créole*, mas também da apropriação de um inglês reutilizado, não como língua herdada do sistema colonial, mas como base de um discurso caribenho próprio; uma criação de significados, oriundos da tensão entre a formação colonial e as possibilidades de uma nova concepção da cultura da região, e por isso mais representativa dos sentimentos locais. Como indicaria Bruce King:

O mestre das formas do verso europeu surgirá subitamente em dialeto ou mesmo em *patois*. Para Walcott, a arte europeia, principalmente a poesia, é um meio de resgatar a sociedade imprecisa e sem forma em que ele nasceu, criando o *eu* no processo de

<sup>53</sup> “[Walcott] has been engaged in a complex struggle to render in words his native Caribbean culture, the New World, first successor to Eden. [...] his work is characterized by an insistent naming of things, a resolute determination to capture the tensions and ambiguities of West Indian life without descending into the merely local or provincial.”

<sup>54</sup> “the language of the center and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place. [...] a continuum of ‘intersections’ in which the speaking habits in various communities have intervened to reconstruct the language.”

escrever sobre os problemas de ser um poeta do Caribe.<sup>55</sup> (KING, 1987 *apud* HAMNER, 1997, p. 362).

Robert Elliot Fox secundaria a opinião de Bruce King ao afirmar que essa apropriação e recriação da língua seriam próprias de Walcott, pois faria dela “sua língua, porque ele a fez, apropriando-se de vocabulários, moldando a sintaxe, a fim de encontrar um discurso capaz de explorar e descrever o mundo”<sup>56</sup> (FOX, 1986, p. 337).

Coerentemente com essa linha de enfoque, em janeiro de 2002, Derek Walcott participaria da Plataforma Documenta de *Créole e Créolisation*, realizada na Ilha de Santa Lúcia, junto com um grupo de intelectuais caribenhos (ZAGO, 2015). Esse grupo delineou um modelo de pensamento estruturado, cujo objetivo era impulsar a visão da *créolisation* como um processo positivo de entrelaçamento das culturas diversas e da releitura das histórias, longe do ilusionismo da “pureza racial” ou das lealdades tribais, criando uma identidade mais além da cor da pele ou da ancestralidade, levando à aceitação dessa sociedade multicultural e forjando o cerne das sociedades caribenhas, para além das culpas, de ressentimentos ou apatias. Tal modelo advogava por sociedades inclusivas, com sentido de pertencimento àquele lugar, e não às falsas nostalgias por uma África ou Europa antepassada.

O desejo de Walcott de materializar a discussão por meio de um documento que fosse dado a conhecer publicamente estava relacionado a um anseio pessoal de passar a limpo a história colonial e a imposição do discurso imperialista britânico, que deixaram como herança a baixa autoestima e pouca consideração pelas identidades individuais ou coletivas na região. As marcas de tal herança colonial faziam imprescindível a releitura da tradição e a discussão sobre a arte e a história. Para Walcott, caberia à primeira a tarefa de remediar as cicatrizes provocadas pela segunda. Em suas próprias palavras:

Colonizados, começamos com essa desgraçada enervação: que nada poderia ser jamais construído entre esses barracos podres, esses quintais descalços e esses telhados desfalcados; sendo pobres, já tínhamos o teatro de nossas vidas. [...] Se não houvesse nada, havia tudo a ser feito. Com essa ambição prodigiosa, começamos.<sup>57</sup> (WALCOTT, 1998, p. 4)

<sup>55</sup> “The master of European verse forms will suddenly erupt into dialect or even patois. For Walcott, European art, particularly poetry, is a means to redeem the inarticulate and unformed society into which he was born, creating the self in the process of writing about the problems of being a Caribbean poet.”

<sup>56</sup> “It is his language because he has made it his, appropriating vocabularies, shaping syntax, in order to find a speech capable of exploring as well as describing the world.”

<sup>57</sup> “Colonials, we began with this malarial enervation: that nothing could ever be built among these rotting shacks, barefooted back yards, and moulting shingles; that being poor, we already had the theatre of our lives. [...] If there was nothing, there was everything to be made. With this prodigious ambition one began.”

Com relação à história, Walcott se recusava a vê-la como único condicionante da formação cultural de sua região. Acreditava que deveria ser lida como processo passado, e, sem negá-la, deveria ser possível superá-la. Nesse sentido, diria:

a verdadeira estética do Novo Mundo não explica nem perdoa a história. Recusa-se a reconhecê-la como uma força criativa ou culpável. Essa vergonha e reverência da história se apodera dos poetas do Terceiro Mundo que pensam na linguagem como escravidão e que, num ataque de raiva pela identidade, respeitam apenas a incoerência ou a nostalgia. [...]

Os grandes poetas do Novo Mundo, de Whitman a Neruda, rejeitam esse sentido da história. Sua visão do homem no Novo Mundo é adâmica [...] [e i]sso não é cinismo cansado, que não vê nada de novo sob o sol, é um júbilo que vê tudo como renovado.<sup>58</sup> (WALCOTT, 1998, p. 37, 38)

Esse sentido da história mencionado acima foi ponto marcante nos desacordos entre Walcott e alguns de seus contemporâneos, entre eles, destacadamente V. S. Naipaul, escritor de Trinidad e Tobago que expressava visões opostas às de Walcott sobre o que poderia ser classificado como identidade cultural e sobre a percepção da história das Índias Ocidentais. A questão histórica, marcada pela difundida análise do historiador britânico do século XIX James Anthony Froude, em *The English in the West Indies; or The Bow of Ulysses* (1887), seria revisitada por V. S. Naipaul em *Middle Passage* (1962), ao afirmar: “A história é construída em torno de conquista e criação; e nada foi criado nas Índias Ocidentais”<sup>59</sup> (NAIPAUL, 1962 *apud* BAUGH, 2006, p. 8).

Walcott entabulou com V. S. Naipaul uma discordância pública por isso, pois não podia aceitar o que considerava como posicionamentos racistas, agendas reducionistas e estereótipos criados, oriundos de qualquer extremo. Sua resposta a isso seria dada por meio de sua arte, enaltecendo o valor da cultura caribenha, como fruto da *créolisation*, que o definiu com um autor das Índias Ocidentais.

A concepção sobre o “nada”, sobre a impossibilidade de qualquer ato criativo, marcou parte da literatura das Índias Ocidentais. Como Edward Baugh assinala, Edward Kamau Brathwaite, Wilson Harris, George Lamming e Derek Walcott responderam a essa acusação do “nada”. No caso particular de Walcott, seria esse um tema recorrente em sua obra, e tentaria “transformá-lo de forma imaginativa a partir de um estigma de não obtenção e

<sup>58</sup> “The truly tough aesthetic of the New World neither explains nor forgives history. It refuses to recognize it as a creative or culpable force. This shame and awe of history possess poets of the Third World who think of language as enslavement and who, in a rage for identity, respect only incoherence or nostalgia. [...]

The great poets of the New World, from Whitman to Neruda, reject this sense of history. Their vision of man in the New World is Adamic. [...] This is not jaded cynicism which sees nothing new under the sun, it is an elation which sees everything as renewed.”

<sup>59</sup> “History is built around achievement and creation; and nothing was created in the West Indies.”

desesperança para um convidativo desafio e uma oportunidade, uma página em branco na qual há tudo a ser escrito”<sup>60</sup> (BAUGH, 2006, p. 8).

Na perspectiva de Walcott, algumas concepções pós-coloniais, principalmente a de mimetismo, difundida por V. S. Naipaul, seriam simplesmente ofensivas a todas as sociedades pós-coloniais. O conceito de mimetismo, bastante abordado por V. S. Naipaul, ao pregar a incapacidade dessas sociedades de gerar movimentos culturais próprios, além das simples cópias referenciais às ex-metrópoles, seria visto por Walcott como redutor, e uma condenação à total falta de originalidade de toda uma região. Walcott assinalaria que acreditar nessas teorias seria

mover do absurdo antropológico ao lixo pseudofilosófico, para discutir a realidade do nada, o enigma matemático do zero ao infinito. Nada sempre será criado nas Índias Ocidentais, por um longo tempo, porque o que virá disso será algo nunca visto antes.<sup>61</sup> (WALCOTT, 1974, p. 9)

Walcott argumentou constantemente contra esse modelo separatista, fruto da herança da colonização, e lutou por uma elaboração identitário-cultural própria. Para ele, esses modelos separatistas “desfiguram a realidade mista da cultura do Novo Mundo, reprimindo-a em favor de narrativas simplistas de origem cultural”<sup>62</sup> (RAMAZANI, 2003, p. 189).

Na visão de Walcott, esse tipo de concepção gerou uma literatura preconceituosa, baseada na recriminação do outro, na vingança, no remorso e na vitimização. O escritor se rebelaria contra esse tipo de imposição, de uma perspectiva redutora da condição cultural pós-colonial, buscando libertar a criatividade caribenha desses determinismos históricos e colaborar na criação de uma linguagem e arte próprias da região, por meio de seus textos, valorizando a *créolisation* e a complexidade cultural.

Ainda segundo Walcott, as possibilidades de uma formulação cultural para o Caribe, com o fim do período colonial, estariam baseadas na crença na capacidade da região de construir uma concepção identitária própria, não em contraposição ao passado colonial, mas, sim, a partir de sua apropriação e releitura, como resultado positivo de um encontro entre as culturas ocidental e africana e as tradições locais. Sua arte só poderia existir como fruto desse contexto, sem culpados ou vítimas. Seus poemas buscaram passar a ideia de uma nova cultura

---

<sup>60</sup> “to transform it imaginatively from a stigma of non-achievement and hopelessness to an inviting challenge and opportunity, a blank page on which there is everything to be written.”

<sup>61</sup> “We create nothing, but that is to move from anthropological absurdity to pseudo-philosophical rubbish, to discuss the reality of nothing, the mathematical conundrum of zero and infinity. Nothing will always be created in the West Indies, for quite long time, because what will come out of there is like nothing one has ever seen before.”

<sup>62</sup> “disfigure the mixed reality of New World culture, repressing it in favor of simplistic narratives of cultural origin.”

e língua, criadas a partir dessa harmonização no encontro das heranças culturais, no qual a vitimização ou o sentimento de inferioridade (cultural) não teriam lugar (WALCOTT, 1998).

Walcott não aceitaria nenhum tipo de mitificação: nem a herdada da colonização europeia, nem a substituição desta pelo saudosismo de uma *africanidade* inventada. Em linha com pensadores caribenhos como Frantz Fanon, para quem não seria suficiente substituir uma série de mitos coloniais por outros (FANON, 1967), Walcott se recusou a participar da elaboração de um novo mito, também redutor das heranças culturais plurais da região. Em sua percepção sobre as possibilidades de criação de uma arte superadora da história, o importante seria sua apropriação social, por meio de um retorno ao passado sempre que estivesse incorporado à crítica das estruturas ideológicas e míticas, almejando uma autêntica abertura à realidade plural caribenha (WALCOTT, 1998).

Essa concepção da realidade plural caribenha se apresentava como um processo de entrelaçamento das culturas diversas e de releitura das histórias, que levaria à aceitação desta comunidade multi/pluricultural, forjando o sentimento de pertencer. Nesse sentido, Walcott apontaria que:

[e]sse é o ponto de partida da experiência das Antilhas, esse naufrágio de fragmentos, esses ecos, esses estilhaços de um enorme vocabulário tribal, esses costumes parcialmente lembrados e não deteriorados, mas fortes. Eles sobreviveram à Middle Passage<sup>63</sup> e ao Fatel Rozack,<sup>64</sup> o navio que transportou os primeiros indianos sob contrato de servidão do porto de Madras para os campos de cana de Felicity, que transportava o condenado Cromwelliano acorrentado e o judeu sefardita, o comerciante chinês e o comerciante libanês que vendia amostras de roupas em sua bicicleta.<sup>65</sup> (WALCOTT, 1998, p. 70-71)

A releitura desses fragmentos permitiria o surgimento de uma versão pós-colonial de tradição, na qual a mistura, o hibridismo e a transformação da língua do chamado *centro* conformariam os elementos identitários da *periferia*, e formariam um léxico-mosaico, composto de variações linguísticas e dialéticas. E esse mosaico trazia inscrito em seu interior as “incrustações” de um hibridismo linguístico.

Esse hibridismo linguístico, tal como trabalhado por Haroldo de Campos (1992), entende a aglutinação das diferentes línguas como possibilidade de desmontar a língua oficial

<sup>63</sup> Designa-se Middle Passage ao cruzamento do Atlântico que realizavam os navios que transportavam os africanos para as Américas, onde seriam escravizados.

<sup>64</sup> Fatel Rozack era o nome do navio que levou os primeiros Indianos para Trinidad e Tobago, no âmbito do sistema de servidão, o *indenture*.

<sup>65</sup> “That is the basis of the Antillean experience, this shipwreck of fragments, these echoes, these shards of a huge tribal vocabulary, these partially remembered customs, and they are not decayed but strong. They survived the Middle Passage and the Fatel Rozack, the ship that carried the first indentured Indians from the port of Madras to the cane fields of Felicity, that carried the chained Cromwellian convict and the Sephardic Jew, the Chinese grocer and the Lebanese merchant selling cloth samples on his bicycle.”



da metrópole (ou ex-metróple) permitindo ao escritor pós-colonial a lógica expropriatória e devorativa do *ex-cêntrico*, do *des-centrado*.

Tal movimento de apropriação e reescrita buscaria a transformação do legado cultural-linguístico do descolonizado pela (re)criação de um pensar identitário. Um “ato usurpatório”, movido pela possibilidade de (re)imaginar a literatura pós-colonial, como “o regresso e a procura de uma tradição... [que] ao procurá-la, a inventa” (PAZ, 1971).

Voltamos ao poeta brasileiro Haroldo de Campos, que, ao referir-se ao movimento concreto, destacaria certas questões caras ao próprio Walcott, ao dizer que “autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriavam do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico” (CAMPOS, 1963, p. 265).

A visão de Haroldo de Campos sobre o neobarroco também poderia ser aplicada a Walcott. Entendido como arte da reconquista, a partir da concepção do romancista e poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976), foi retomado por Haroldo de Campos como uma forma de vermos nossa identidade em mudança no encontro de línguas, formando em suas ressonâncias poéticas singulares relações de tangência, num compromisso de línguas compostas (CAMPOS, 2006).

Ainda segundo Haroldo de Campos (2006), utilizando o poeta peruano César Vallejo (1892-1938) como exemplo, podemos perceber essa escrita neobarroca como recriação de uma língua, que se tornaria própria. Esse “poliglôtismo de origem” – como definido pelo crítico peruano Júlio Ortega e repetido por Haroldo de Campos – levaria o escritor pós-colonial a encontrar seu caminho de expressão. Esse encontro nos remeteria, então, a um outro tipo de leitura, em que a tradição seria lida a partir de uma “posição estratégica num movimento de apropriação, ab-rogação e reescritura” (BOTELHO, 2004, p. 181).

Nesse sentido, o encontro das línguas, forjado a partir da imposição da língua do colonizador, levaria à geração de “táticas de agenciamentos entre a linguagem da metrópole e o deslocamento desta para o *locus* de enunciação do colonizado” (BOTELHO, 2004, p. 182), por meio da articulação de significados com a tradição literária do centro.

Na busca pela releitura da tradição no Novo Mundo, Walcott esteve acompanhado de um grupo de teóricos franco-caribenhos, como seu amigo pessoal Édouard Glissant, além de Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé e Raphaël Confiant. Esse engajamento com o conceito da *créolisation* e da mestiçagem serviria de base para pensar as possibilidades de uma ideia de Caribe, marcada pela criatividade, como assinalado por Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant:

Todas essas pessoas se precipitaram no crisol do arquipélago caribenho, no qual não ocorreu síntese, mas uma espécie de mestiçagem hesitante. Sempre contestado, sempre caótico, carregando densidades antropológicas, através de fronteiras vaporosas, banhando-se em um espaço *créole* quase amniótico.<sup>66</sup> (CHAMOISEAU; CONFIANT, 1991 *apud* DOUILLET, 2014, p. 6)

Na visão de Walcott, um dos maiores problemas no Novo Mundo seria causado pelo fato de que vários escritores ainda se comportavam de maneira serviçal em relação à história, ao produzir uma literatura de recriminação e desespero. No entanto, haveria esperança na atitude de um grupo de poetas do Novo Mundo admirados por Walcott – entre eles, Walt Whitman e Pablo Neruda –, em sua rejeição a essa imposição. A visão desses escritores seria adâmica, e entenderiam que o que libertaria o Novo Mundo da servidão seria a criação de uma língua que iria além da imitação, um dialeto que teria a força da revelação. Acrescentaria Walcott que o que mais o irritava era a disseminação da ideia da impossibilidade de reler a tradição no Caribe, ao que responderia:

naquela simples infância esquizofrênica, é possível levar duas vidas: a vida interior da poesia, a vida externa da ação e do dialeto. No entanto, os escritores da minha geração eram assimiladores naturais. Conhecíamos a literatura de impérios, grego, romano e britânico, através de seus clássicos essenciais; e tanto o *patois* da rua quanto a linguagem da sala de aula escondiam a alegria da descoberta.<sup>67</sup> (WALCOTT, 1998, p. 4)

Para Walcott, a criatividade artística seria o elemento disparador de um encontro, uma conexão, em um mundo pós-colonial desconexo, onde a possibilidade de criar o “novo”, por meio da releitura da tradição, de renomear, num processo adâmico, celebraria a cultura caribenha, convocaria seus artistas a “estabelecer relações originais 'com o novo' universo, a novidade qualificada [...] pelas experiências anteriores do antigo”<sup>68</sup> (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 50).

Esse desejo de reescrever o Caribe, revelando suas cores, ressaltando o belo na mestiçagem e relendo a tradição a partir do *créole* e da *créolisation*, não poderia ser melhor exemplificado que em *Omeros*, o longo poema/romance com ares épicos, no qual os personagens questionam sua identidade, a história e a arte, como veremos no próximo capítulo.

<sup>66</sup> “All these people precipitated into the crucible of the Caribbean archipelago in which no synthesis occurred but rather a kind of hesitant métissage, always contested, always chaotic, carrying anthropological densities, across vaporous borders, bathing in a creole space that was almost amniotic.”

<sup>67</sup> “In that simple schizophrenic boyhood one could lead two lives: the interior life of poetry, the outward life of action and dialect. Yet the writers of my generation were natural assimilators. We knew the literature of empires, Greek, Roman, British, through their essential classics; and both the patois of the street and the language of the classroom hid the elation of discovery.”

<sup>68</sup> “establishing ‘original relations’ with his ‘new’ universe, the newness qualified [...] by the prior experiences of the old.”

#### 4 RELENDO AS HERANÇAS IDENTITÁRIAS EM *OMEROS*

*e O era a invocação da concha, mer era tanto  
mãe quanto mar em nosso patois antilhano,  
os, um osso cinzento, e a branca rebentação ao quebrar-se*

*espalhando sua gola sibilante numa praia de  
[renda.*

*Omeros era o estalar de folhas secas, e as  
[correntes  
que ecoaram de uma gruta no recuo da  
[maré.*

(Derek Walcott. *Omeros*.)<sup>69</sup>

Como vimos no capítulo anterior, ao longo do século XX, os questionamentos sobre a formação identitária do Caribe adquiriram uma importância significativa para seus intelectuais e artistas. A questão do mito fundador – ou da sua ausência – permeou o pensamento de seus escritores, na busca por um conceito de identidade que lhes permitisse desenvolver o sentimento de pertencimento. Nesse movimento de busca pela identidade, para alguns desses escritores da região, como Edward Kamau Brathwaite, Édouard Glissant e o próprio Derek Walcott, a utilização da língua como instrumento de construção da ideia de nação passava pela adoção de um poliglotismo, no qual os designados idiomas nacionais (como, por exemplo, o inglês de Santa Lúcia e da Jamaica, ou o francês da Martinica) se encontrariam com os diversos *créoles*, numa *créolisation* cultural. Esse poliglotismo, ao procurar romper as fronteiras das línguas nacionais, permitia o surgimento de um *locus* no qual a textura e a resistência que conformam o que é o outro poderiam exprimir-se na “experiência de identidade em um espaço de configuração [...] da cultura”<sup>70</sup> (REBÓN, 2017, p. 25).

Podemos ver um exemplo desse encontro de línguas em *Omeros*. Nessa obra monumental de 1990, Walcott demonstrava seu amor não apenas pela língua inglesa, mas também pelo *patois*, pelo *créole* e pela *créolisation*, sem perder de vista as consequências do processo de colonização no Caribe. Aclamada pela crítica, sendo a obra que lhe rendeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1992, é considerada por vários de seus estudiosos um épico caribenho, apesar da negação de Walcott em utilizar o termo para classificá-la. Vista como um dos poemas ícones do Caribe, é, nas palavras de Jahan Ramazani:

<sup>69</sup> Tradução de Paulo Vizioli.

<sup>70</sup> “experiencia de identidad en un espacio de configuración [...] de la cultura”.

[t]alvez o poema em língua inglesa mais ambicioso do Terceiro Mundo descolonizado, [...] escrito em longas linhas que rolam – tipicamente em doze sílabas – agrupadas em tercetos soltos; fazendo alusão clara a Homero, Joyce e Aimé Césaire; abarca da África pré-colonial à Santa Lúcia do século XVIII, dos Estados Unidos do século XIX à Irlanda contemporânea.<sup>71</sup> (RAMAZANI, 2003, p. 177).

A negação do épico ou mesmo de qualquer tipo de classificação para a obra foi explicada pelo próprio Walcott, em uma entrevista, ao argumentar que a diferença entre *Omeros* e um épico, tal como entendido pela tradição clássica, seria dada pelo fato de que *Omeros* não seria “um longo poema com um herói. Em um épico, presume-se que não há narrador, mas eu estou nisso, entrando e saindo”<sup>72</sup> (WALCOTT *apud* BAUGH, 2006, p. 186). Walcott diria, também, que *Omeros* tampouco era um romance, ao afirmar que, apesar de não o considerar como tal, sentia que “há muito tempo a poesia se rendera demais ao que costumava ser. O romance costumava ser um poema épico”<sup>73</sup> (WALCOTT *apud* BAUGH, 2006, p. 185).

Interessante ressaltar que a ideia de reescrever um *épico homérico* já tinha surgido à Walcott quando jovem, porém somente a maturidade e as mudanças na própria região do Caribe modelariam esse *Omeros*. Como assinalado por Paul Breslin:

Em 1949, as ilhas ansiavam por sua independência e a federação; em 1990, a federação já havia desaparecido havia muito tempo, e as ilhas, de forma individual, estavam lutando por sua sobrevivência, em uma era de capitalismo global, com economias isoladas e dependentes. Além disso, nesse ínterim, Walcott havia desenvolvido seu paradoxo do esquecido Adão, o que coloca uma nova pressão sobre sua relação com Homero.<sup>74</sup> (BRESLIN, 2001, p. 241)

Esse longo poema traz à tona não apenas a formação clássica de Walcott – e seu envolvimento criativo com ela, ao retomar um exemplar canônico –, mas também honra as heranças culturais caribenhas não europeias, ao reescrevê-las sob o prisma pós-colonial, abordando questões locais, subvertendo a tradição, por meio do poder de renomear, evocando o direito adâmico e apresentando como resultado o que Homi Bhabha classificaria como “um

<sup>71</sup> “Perhaps the most ambitious English-language poem of the decolonized Third World, Walcott’s [...] written in long rolling lines – typically of twelve syllables – grouped in loose terza rima stanzas; alludes abundantly to Homer, Joyce, and Aimé Césaire; and ranges from precolonial Africa to eighteenth-century Saint Lucia, from the nineteenth-century United States to contemporary Ireland.”

<sup>72</sup> “one long poem with a hero. In an epic, you presume that there is no narrator, but I am in this, coming in and out.”

<sup>73</sup> “for a long time that poetry has surrendered too much of what it used to do. The novel used to be an epic poem.”

<sup>74</sup> “In 1949, the islands were anticipating independence and federation; by 1990, the federation had long since come and gone, and individual islands were struggling to survive, in an era of global capitalism, with isolated and dependent economies. Moreover, in the interim, Walcott had developed his paradox of the forgetful Adam, which places a new strain on his relation to Homer.”

dos exemplos mais potentes da escrita pós-colonial contemporânea” (BHABHA, 1998 *apud* BOTELHO, 2004, p. 175).

Esse apropriar-se da tradição para a negociação transcultural seria uma de suas marcas, e Marcos Botelho observaria a esse respeito que:

[q]uando Walcott reescreve Shakespeare, Dante, Conrad, Melville, dentre outros, não se trata de romper com as *fontes* [...], mas de fazer entrever [...] no ato de *tradução* de uma língua e de histórias centrais para sua forma *estrangeira e menor*. As operações intertextuais que Walcott faz do cânone [...] não são investimentos resultantes de pulsões e ressentimentos impostos pela história colonial, mas língua e tradições retrabalhadas em suas potencialidades de resistência e solidariedade. Daí a importância da metáfora-bumerangue do “escrever de volta para o centro”, cunhada por Salman Rushdie [...]. (BOTELHO, 2004, p. 184, grifo do autor)

Perguntado em uma entrevista, em 1990, sobre o que o movera a escrever *Omeros*, Walcott afirmou que prestava uma homenagem a Santa Lúcia, ao tentar “escutar os nomes das coisas e pessoas em seu próprio contexto, ou seja, tudo nomeado em um nome, e tudo em torno de um nome”<sup>75</sup> (WALCOTT, 1996b, p. 173). Buscava, assim, dar voz aos rastros das heranças culturais de sua ilha natal, e como John Millington Synge, tentar capturar a musicalidade linguística dos sentimentos locais.

Seu intuito estaria apontando, então, para o desejo de recriar a tradição por meio da renomeação do nome. Para isso, Walcott amalgamou em *Omeros* as tradições do épico europeu e a herança da mestiçagem caribenha. Ao “descolonizar” o épico, apropriando-se deste para representar a agonia *créole*, estaria opondo-se ao reducionismo cultural e realizando a defesa do multiculturalismo no contemporâneo. Ao optar por uma releitura pós-colonial, o poema enfatiza as diversas heranças culturais de Santa Lúcia, verso por verso, para reescrever a história das línguas, dos povos, do mar e da natureza locais.

Apesar de Walcott ter se esforçado em desclassificar *Omeros* como um épico, tomamos a liberdade de discordar. Segundo nossa interpretação, *Omeros* é sim um épico, mas não no sentido clássico. *Omeros* ressignifica o conceito de épico, dando-lhe as cores do Caribe e o reclama como parte da tradição do Novo Mundo. Lemos *Omeros* como esse épico caribenho que trabalha na construção da memória cultural coletiva, que não apenas tenta resgatar os rastros das heranças recebidas, mas também imprimir certa dose de amnésia que ajude a curar as feridas abertas pelo passado colonial e pela imposição da história oficial, para

---

<sup>75</sup> “hear the names of things and people in their own context, meaning everything named in a noun, and everything around a name [...] maybe the whole West Indian experience is not itself – it is translated.”

poder gerar o “clamor pela universalidade da experiência das Índias Ocidentais”<sup>76</sup> (BRESLIN, 2001, p. 242).

No entanto, *Omeros* vai além, ao trazer à discussão o sentimento de uma ausência de raízes, o impacto do imperialismo, a destruição da natureza, as feridas abertas pelo sistema colonial e a implicação da arte e da história na formação identitária da região. E essa discussão da história parte da simultaneidade da lembrança e do esquecimento, na busca pelo sentimento de pertencer.

Composto de sete livros, num total de 64 capítulos, cada qual dividido em três seções, *Omeros* arma sua narrativa a partir de diferentes registros linguísticos, tendo por princípio a convivência lado a lado entre o inglês *standard*, sua versão local, e o *patois* de origem francesa, além de fragmentos do francês *standard*. Tramado por uma composição de cortes cinematográficos, versos saturados de metáforas, em hexâmetros flexíveis e estrofes em tercetos com rimas imperfeitas, *Omeros* apresenta, também, a forte plasticidade característica de vários dos poemas de Walcott. As influências literárias mais marcantes como inspiração do desenvolvimento dessa narrativa, segundo o próprio Walcott reconheceria, seriam Joseph Conrad, Ernest Hemingway e Rudyard Kipling (KING, 2000).

Como mencionado anteriormente, para Walcott a possibilidade de criação de uma tradição caribenha necessitava não apenas da recuperação da memória das heranças não europeias, mas também de um certo processo de amnésia, de esquecimento necessário para apagar os desejos de revanche e os sentimentos de culpa. *Omeros* pode ser visto, então, como exemplo do encontro, no qual a narrativa se forja na dupla homenagem, formada pela combinação entre Homero e a *Divina comédia* de Dante. As combinações seguem-se na composição dos versos e das rimas, e aqui tomamos emprestadas as palavras de Paul Breslin, ao explicar essa composição que partiria de hexâmetros gregos “inglesados”:

às vezes contraindo-se com um pentâmetro solto ou mesmo com um tetrâmetro acentuado, manchando assim a métrica de Homero com a de Shakespeare e suas baladas folclóricas [...]. Os tercetos também são uma aproximação solta da *terza rima* de Dante. Walcott frequentemente rima as duas primeiras ou as duas segundas linhas, em vez de a primeira e a terceira, e não existe um padrão consistente de ligação da rima para unir os tercetos. Além disso, algumas das rimas de Walcott evocam o *Don Juan*, de Byron, mais que a *Comédia* de Dante: ocasionalmente uma palavra se divide em duas na quebra de linha para acomodar uma rima [...]. A rima e a métrica trabalhadas pela textura local das tradições crioulas [...].<sup>77</sup> (BRESLIN, 2001, p. 245)

<sup>76</sup> “the claim of universality for West Indian experience”.

<sup>77</sup> “but it does so very flexibly, sometimes contracting to a loose pentameter or even an accentual tetrameter, thereby blurring Homer’s meter with Shakespeare’s and that of folk ballads [...]. The tercets, too, are a loose approximation of Dante’s tightly woven *terza rima*. Walcott often rhymes the first two or the second two lines

A narrativa de *Omeros* movimenta-se com seus personagens, de um lugar a outro, num deslocamento não só espacial, mas também temporal: das Antilhas contemporâneas à África e ao Mediterrâneo da Antiguidade; da Inglaterra e da Irlanda ao Caribe. O próprio narrador-Walcott surge em diversos pontos, em Londres, Lisboa, Boston e no Caribe. Todos esses movimentos sob a égide da arte como cura da história, com a ênfase posta pelo próprio Walcott no fato de que todos os personagens, inclusive seu narrador em primeira pessoa, seriam fictícios (ASHOK, 2007).

Com relação aos personagens, a obra é composta não apenas de caribenhos com nomes homéricos, mas também de figuras históricas (imperadores romanos, conquistadores espanhóis), e referentes literários (como Herman Melville e James Joyce).

A narrativa gira em torno do triângulo amoroso composto por Achille, Hector e Helen, todos afrodescendentes. Enquanto os dois primeiros surgem a princípio como pescadores, a bela Helen (mais que uma referência à antiguidade – Helena de Troia –, uma homenagem à Santa Lúcia, chamada de “Helena do Caribe”) é apresentada como tendo sido empregada doméstica de um casal britânico que mora em Santa Lúcia: os Plunketts.

Dentre esses três personagens, Achille é o que irá manifestar inquietações com relação à questão da identidade, como descendente de escravos, e seu companheiro nessa narrativa será Philoctete, que sofre de uma ferida que a princípio parece incurável e mora em Gros Îlet, na mesma vila que todos esses demais personagens, na costa norte ocidental de Santa Lúcia.

Completam a galeria de personagens os britânicos Denis e Maud Plunkett – ele, ex-combatente da II Guerra Mundial, serviu com o general Montgomery e foi ferido durante o conflito (ferida que carregará por toda a sua vida); e ela, irlandesa, teve suas próprias “feridas” (pela imposição da autoridade inglesa sobre a Irlanda). Sobre a ferida, é um tropo significativo nessa obra de Walcott, aludindo às analogias históricas. E no caso de Denis Plunkett, o narrador nos dirá:

Costurei este ferimento no caráter de Plunkett.  
Ele tem que se ferir: a aflição é um dos temas  
desta obra, desta ficção, pois todo “eu” é no fundo

uma ficção. [...]  
(WALCOTT, 1994a, p. 51)

---

instead of the first and third, and there is no consistent pattern of linking rhyme to bind the tercets together. Moreover, some of Walcott’s rhymes evoke Byron’s *Don Juan* more than Dante’s *Comedia*: occasionally a word splits in two at the line break to accommodate a rhyme [...]. Both rhyme and meter have the homemade texture of creole traditions [...].”



Será Denis Plunkett, também um personagem deslocado e desenraizado, quem decidirá escrever a história de Santa Lúcia, num estilo épico, em

um impulso quase literário de ler paralelos históricos em coincidências verbais e jogos de palavras, como o fato de Santa Lúcia ter adquirido o apelido de “Helena das Índias Ocidentais” porque era uma terra em disputa entre potências coloniais rivais<sup>78</sup> (BLOOM, 2003, p. 139).

Esse personagem poderia ser lido como uma referência ao santo irlandês Oliver Plunkett, se considerarmos não apenas a admiração de Walcott pela literatura e posicionamento anticolonial dos escritores irlandeses, mas também a influência de diversos desses autores na sua escrita, como assinalado anteriormente neste trabalho. Saint Plunkett (1629-1681), último mártir católico a ser condenado e executado na Inglaterra, enfrentou a perseguição inglesa aos católicos irlandeses e é considerado um símbolo da resistência ao colonialismo inglês (SAINT PLUNKETT, 2020).

No entanto, também poderíamos entendê-lo como um resgate da herança europeia, que permitiria a reflexão sobre as questões identitário- culturais da Ilha de Santa Lúcia e a análise de sua história marginalizada. Em vários dos versos de *Omeros* nos deparamos com Plunkett dedicando seus dias a estudar história militar e naval do Caribe, numa tentativa de reconstruir a história de Santa Lúcia, porém sob a sua ótica particular, baseada na relação entre vítima e algoz. Podemos considerar, então, que Walcott estivesse utilizando essa personagem para questionar a História, com “H” maiúsculo, a qual via como redutora das experiências do processo colonial e pós-colonial. Pensamos que, tal como assinala Rhona Dick (2000), Walcott enxergaria a Plunkett como o “outro”, o representante do passado colonial, que refletiria sobre o humano na busca pela identidade cultural da região.

Do lado caribenho, temos ainda a personagem Ma Kilman, dona de um café local, uma espécie de xamã e mãe de santo, além de devota católica, que personifica a recuperação da herança africana ao encontrar a raiz que cura a ferida de Philoctete. Contamos, também, com o personagem de Maljo, frustrado candidato político que, ao perder as eleições locais, decide imigrar ilegalmente para os EUA.

---

<sup>78</sup> “in a quasi-literary impulse to read historical parallels in verbal coincidences and wordplays, such as the fact that St. Lucia had acquired the sobriquet the “Helen of the West Indies” because it was a notorious bone of contention between rival colonial powers in the archipelago.”

A narrativa abre com a apresentação de Achille, Hector, Helen e Philoctete, e com a disputa entre Achille e Hector por Helen. No entanto, nesses primeiros capítulos, o foco será Philoctete e sua ferida incurada, como representação metafórica dos eventos históricos que marcam o desenvolver desse longo poema: a escravidão africana, o massacre dos nativos norte-americanos, as devastadoras consequências da Segunda Guerra Mundial e a busca pela aceitação da *créolisation* e da mestiçagem como elementos conformadores da identidade cultural caribenha.

A procura por recuperar a herança histórico-cultural e encontrar respostas às indagações sobre a identidade local, questões recorrentes ao longo da obra de Walcott, é abordada mais adiante, nos capítulos de XXIV a XXX, quando Achille refaz a travessia do Atlântico, numa simbólica viagem no tempo-espço, para encontrar-se com seu ancestral, Afolabe, na África.

Com relação à construção da narrativa, Walcott utiliza não apenas metáforas, como também imagens de forte impacto visual. Além disso, o poeta se dirige ao leitor de forma direta em certos versos, e joga com a autobiografia e a ficção, como podemos observar no verso que se segue: “uma ficção. Narrador fantasma, retome o relato” (WALCOTT, 1994a, p. 51), assim como nessa estrofe, referente ao funeral de Maud Plunkett:

Eu ao mesmo tempo estava lá e não estava. Acompanhava  
o funeral de uma personagem que eu criara;  
a ficção da vida dela precisava de um bom final.  
(WALCOTT, 1994a, p. 250)

*Omeros* traz a marca walcottiana de artesão das formas, na qual a variação contínua de vozes, as mudanças geográficas, a ação física, os diferentes fragmentos sociais coexistindo no processo de *créolisation* no qual se dá a orquestração de diferentes histórias dos descendentes das diversas etnias que conformam Santa Lúcia e a sobreposição de tempos indicam a releitura da tradição na criação da poesia do Novo Mundo. A perspectiva de Walcott seria a de brindar uma ressignificação, a partir da memória e do esquecimento, que permitisse a autolocalização caribenha em seu processo de construção identitário-cultural.

Os versos flexíveis, como antes assinalados, hexâmetros com estrofes em tercetos, considerados uma homenagem à *Divina Comédia* de Dante por alguns de seus críticos contemporâneos, como mencionados anteriormente, trazem a força das imagens desse Novo Mundo como um novo Éden e nos levam a refletir sobre a negociação da tradição Ocidental e as contradições características do pós-colonialismo, como nos versos: “O Novo Mundo era extenso o bastante para um novo Éden/de vários Adãos” (WALCOTT, 1994a, p. 178).

A narrativa vem marcada por esse renomear adâmico e pela apropriação da linguagem. A (re)nomeação em *Omeros* é a nomeação adâmica em seu próprio ato de criação. Ao reler o épico, Walcott almeja redefini-lo, por meio da utilização de uma variedade de registros linguísticos. Walcott discute, assim, a questão das memórias e das perdas culturais. Nesse sentido, o diálogo entre Achille e seu antepassado africano Afolabe (nos livros segundo e terceiro, capítulos XXIV a XXX), revela uma sensação de perda linguística e a necessidade de reapropriar-se da língua para construir a estrutura de uma tradição para o Novo Mundo, como visto nestes versos:

O mar surdo trocou todos os nomes que você deu a nós;  
árvores, homens, ansiamos por um som que está faltando  
(WALCOTT, 1994a, p. 142)

*Omeros* pode ser compreendido, assim, como a celebração da convicção de Walcott no poder da imaginação criativa como propulsora de um entendimento da arte como elemento curador das feridas abertas pela história. Walcott dialoga com novas possibilidades de existência, por meio de sua poesia, moldada pela utilização de metáforas na qual a paisagem natural desafia a história como força de linguagem. Nas palavras de Paul Breslin:

numa relação primordial com o mundo natural, Walcott é tentado a deixar colapsar a linearidade da narrativa na volta circundante do processo natural ou em uma profusão de descrição apositiva que continua adicionando e adicionando, como o bater das ondas na costa. Ações, assim como palavras, podem apropriar-se desses ritmos naturais.<sup>79</sup> (BRESLIN, 2003, p. 225).

Nessa concepção estaria a possibilidade de inventar o novo, sem desmerecer suas raízes. Em seus versos, como indica David Mimkic, se

demonstra um desconforto criativo com a influência da história e da natureza no Novo Mundo. Tal desconforto pode culminar [...] no desejo de escapar da história e exaltar o poder feroz de uma paisagem natural que ofusca e mostra todos os projetos humanos.<sup>80</sup> (MIMKIC, 2003, p. 113-114)

<sup>79</sup> “primal relation with the natural world, Walcott is tempted to collapse the linearity of narrative into the circling back of natural process, or into a profusion of appositive description that keeps adding and adding, like the lapping of waves on the shore. Actions, as well as words, can appropriate these natural rhythms.”

<sup>80</sup> “demonstrate a creative unease with the confluence of history and nature in the New World. Such discomfort can culminate [...] in a desire to escape history and to exalt instead the fierce power of a natural landscape that overshadows and shows up all human projects.”

Outro elemento de destaque em *Omeros* é o da visualidade, que ilustra um engajamento com as relações verbais-visuais, explícitas na estética de parte de sua obra. O impacto da natureza traz imagens que jogam com o pictórico, com o histórico pós-colonial da região e sua busca pela identidade, contribuindo para a plasticidade da sua escrita. Podemos tomar essas referências não apenas como objetos do poema, mas também, e sobretudo, como um aspecto fundamental de sua textura e de seu estilo, como podemos ler nos versos abaixo:

A andorinha africana, o tentilhão da Índia falavam agora  
a linguagem branca de uma gaivina trinta-réis  
com os rouxinóis chineses numa tela de xantungue,

[...]

falando o dialeto marinho do Caribe  
com noitibós, tentilhões e andorinhas, cada origem  
enriquecendo as ilhas em que foram costurados seus gritos.  
(WALCOTT, 1994a, p. 289)

A natureza, como parte da linguagem, nos permite sentir esse longo poema como uma experiência visual, cruzando as fronteiras do estritamente verbal. Walcott pintava com palavras e em sua obra um “como se” se manifesta, num poema que seria “como se” fosse uma visualização da paisagem descrita, em sua plasticidade verbal. Sendo ele mesmo pintor, sua visão pareceria estar condicionada pelo “olhar de artista plástico”. A caneta de Walcott serve de pincel e cinzel, e “as refrações das imagens em todo o poema podem ser apreciadas não apenas em termos do movimento do poema no tempo, mas também em termos de sua existência espacial”<sup>81</sup> (HAMNER, 1997, p. 248), como podemos ler nos versos que se seguem:

Achille ergueu os olhos para o buraco que o loureiro havia deixado.  
Viu o buraco sarando silencioso com a espuma de uma nuvem  
qual vaga a se quebrar. Depois viu o andorinhão

cruzando a rebentação de nuvens, uma coisa de nada, longe do lar,  
confundido pelas ondas de colinas azuladas. Um espinheiro agarrou  
seu calcanhar. Livrou-o com um puxão. À volta dele, outros barcos  
(WALCOTT, 1994a, p. 33)

Dada a magnitude e complexidade de *Omeros*, como apresentadas neste capítulo, a seleção dos versos a serem utilizados no projeto de tradução foi um processo lento e composto por mais dúvidas que certezas. Por fim, e por motivos a serem explicados nas próximas

---

<sup>81</sup> “The refractions of images throughout the poem may be appreciated not only in terms of the poem’s forward movement in time, but also in terms of its spatial existence.”

páginas, optamos pelos versos que se leem a seguir. A tradução ao português do Brasil, realizada por Paulo Vizioli, pode ser consultada no Anexo III.

## BOOK ONE, CHAPTER III - I

“Touchez-i, encore: N’ai fendre choux-ous-ou, salope!”  
 “Touch it again, and I’ll split your arse, you bitch!”  
 “Moi j’a dire—’ous pas prêter un rien. ’Ous ni shallope,

’ous ni seine, ’ous croire ’ous ni chœur campêche?”  
 “I told you, borrow nothing of mine. You have a canoe,  
 and a net. Who you think you are? Logwood Heart?”

“ ’Ous croire ’ous c’est roi Gros Îlet? Voleur bomme!”  
 “You think you’re king of Gros Îlet, you tin-stealer?”  
 Then in English: “I go show you who is king! Come!”

Hector came out from the shade. And Achilles, the  
 moment he saw him carrying the cutlass, *un homme*  
*fou*, a madman eaten with envy, replaced the tin

he had borrowed from Hector’s canoe neatly back in the prow  
 of Hector’s boat. Then Achilles, who had had enough  
 of this madman, wiped and hefted his own blade.

And now the villagers emerged from the green shade  
 of the almonds and wax-leaved manchineels, for the face-off  
 that Hector wanted. Achilles walked off and waited

at the warm shallows’ edge. Hector strode towards him.  
 The villagers followed, as the surf abated  
 its sound, its fear cowering at the beach’s rim.

Then, far out at sea, in a sparkling shower  
 arrows of rain arched from the emerald breakwater  
 of the reef, the shafts travelling with clear power

in the sun, and behind them, ranged for the slaughter,  
 stood villagers, shouting, with a sound like the shoal,  
 and hoisting arms to the light. Hector ran, splashing

in shallows mixed with the drizzle, towards Achilles,  
 his cutlass lifted. The surf, in anger, gnashing  
 its tail like a foaming dogfight. Men can kill

their own brothers in rage, but the madman who tore  
 Achilles’s undershirt from one shoulder also tore  
 at his heart. The rage that he felt against Hector

was shame. To go crazy for an old bailing tin  
 crusted with rust! The duel of these fishermen  
 was over a shadow and its name was Helen.  
 (WALCOTT, 2014, p. 219-220)

A partir da discussão analítica e teórica desenvolvida até aqui, apresentaremos os elementos que permitirão compreender a tradução que nossa pesquisa embasa.

#### 4.1 ENCONTRO DE SENSIBILIDADES IDENTITÁRIAS

*Entre lo que veo y digo,  
entre lo que digo y callo,  
entre lo que callo y sueño,  
entre lo que sueño y olvido, la poesía. [...]  
No es un decir:  
es un hacer.  
Es un hacer  
que es un decir. [...]*  
(Octavio Paz. *Decir: Hacer. A Roman Jakobson.*)

A partir das chaves de leitura expostas anteriormente, tomamos a tradução como ação cultural, entendida como enfrentamento e negociação das disputas entre línguas e culturas, em um espaço plural no qual a constante dinâmica entre as línguas as coloca em relação umas com as outras e consigo mesmas.

Tendo em vista a velha máxima de que em qualquer tradução elementos são perdidos e outros criados, entendemos a tradução para além das perdas, como um instrumento de aproximação entre culturas, na qual a nossa própria poderia ver-se refletida, a partir de articulações e ponderações que talvez não tivessem se desenvolvido, não fosse pela tradução. Qualquer tradução enfrenta desafios e escolhas, e essas dificuldades, que poderiam ser indício de sua impossibilidade, apontando a um estado de quase intraduzibilidade, podem ser entendidas como o verdadeiro impulso para realizá-la. Tomamos emprestadas as palavras de Marcos Siscar ao se referir ao intraduzível:

O elemento perturbador da reapropriação de sentido que faz parte de toda tradução; intraduzível é aquilo que perturba a nomeação, a passagem à língua realizada pelo processo tradutório. [...] É preciso assinalar essa ideia: a *temível e irredutível dificuldade da tradução* é aquilo que inaugura o conhecimento. [...] Se há alguma coisa que *devemos* traduzir é o intraduzível, aquilo que no outro permanece incontornável e incontestável em sua alteridade. (SISCAR, 2000, p. 59, 61, 65, grifo do autor)

O intraduzível nos permite desenvolver um novo olhar sobre as questões identitário-culturais numa tradução. No fazer da tradução, ao processarmos o intraduzível,



enfrentamos os atritos quase inevitáveis que conformam o seu cerne, no encontro das diferentes línguas e seus códigos culturais.

Na conjuntura de análise pós-colonial, vemos a tradução diretamente ligada à alteridade e, por isso, compreendemos que o contexto cultural e linguístico tem que ser trabalhado a partir da noção de seus múltiplos registros, como base da estrutura na qual a validade de sua traduzibilidade pode ser formulada. Nesse sentido, acreditamos ser necessário aproximá-la dos estudos pós-coloniais e de seu entedimento de tradução cultural, baseada na compreensão dos conceitos de mestiçagem e *créolisation*.

Essas tensões entre os encontros e os desencontros geram um constante negociar entre a diferenciação e a apropriação, ao “dessacralizar os pressupostos enraizados da supremacia cultural e, nesse mesmo ato, [exigir] uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica”<sup>82</sup> (BHABHA, 1995, p. 228), permitindo uma nova leitura com base nos conceitos pós-coloniais.

Com relação ao uso de diversos registros linguísticos, característico de uma escrita *créole*, não podemos perder de vista que esses registros borram os limites típicos das linguagens padronizadas, ao misturarem línguas das ex-metrópoles europeias, impostas pelo sistema colonial, com elementos locais, gerando uma instabilidade da linguagem que se plasma no texto.

Esse encontro de línguas, prática de escritores pós-coloniais multilíngues como Walcott, é uma característica distintiva da literatura pós-colonial. Ao optar pelos registros múltiplos, escrevendo nas fronteiras das línguas e extraíndo das experiências de transplantação histórica parte de sua herança, tais escritores incluem um repertório de dispositivos e metáforas no bilíngüismo, e criam textos literários híbridos, num encontro de sensibilidades identitárias (ST-PIERRE; KAR, 2007). Essa escrita chama a atenção para a instabilidade das fronteiras culturais na configuração identitária.

Na tradução desses textos, a atenção às sutilezas envolvidas na relação entre idiomas não *standard* e *standard* nos parece crucial, assim como a compreensão de que essa linguagem seria a da história do Caribe, que moldou a língua como ferida aberta pelo legado colonial e, por outro lado, como possibilidade de cura, por meio da releitura e redefinição da tradição. A não consideração dessa característica como elemento central da abordagem tradutória de uma obra como *Omeros* poderia correr o risco de ignorar o legado colonial e os pressupostos pós-coloniais que lhe são fundadores.

---

<sup>82</sup> “desacralizes the transparent assumptions of cultural supremacy, and in that very act, demands a contextual specificity, a historical differentiation”.

Nesse contexto de literatura pós-colonial, a tradução traz consigo a necessidade de elaboração de estratégias de leitura a partir dessas chaves pós-coloniais, de um olhar direcionado para a compreensão do papel da história, do significado da mestiçagem e da *créolisation* na escrita, a fim de proporcionar uma possibilidade de desenvolver uma visão crítica da tradição e um melhor entendimento do debate sobre essa escrita pós-colonial, por meio da tradução. A respeito dessa escrita, Edward Said apontaria que:

[m]uitos dos escritores pós-coloniais mais interessantes carregam dentro de si seu passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como estímulo para práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado tendendo a um novo futuro, como experiências a ser urgentemente reinterpretadas, em que o nativo, outrora calado, fala e age em territórios recuperados ao império. Vemos esses aspectos em [Salman] Rushdie, Derek Walcott, Aimé Césaire, Chinua Achebe [...]. E agora estes autores podem de fato ler as grandes obras-primas coloniais, que não só os apresentaram de maneira equivocada, como também tomaram como pressuposto que eles eram incapazes de ler e responder diretamente ao que fora escrito sobre eles, assim como a etnografia europeia pressupunha a incapacidade dos nativos para intervir no discurso científico a seu respeito (SAID, 1995 *apud* BOTELHO, 2004, p. 175).

Nessa perspectiva, ao agregar distorções e criar ruídos, a tradução busca encontrar as chaves para desenvolver a apropriação da tradição, a partir da compreensão da mestiçagem e da *créolisation*. Na releitura da tradição, a tradução, num contexto pós-colonial, procura identificar os elementos mestiços do texto de partida e trazê-los ao corpo da narrativa.

No presente trabalho, nossa tradução foi impulsionada pelos conceitos pós-coloniais de mestiçagem e *créolisation*, e, nesse sentido, objetivamos oferecer ao poema um novo caminho, por meio da recriação de sua linguagem poética, de maneira a desencadear um processo de construção de uma relação que, por mais que esteja marcada pelo recorte, também o está pelo acréscimo e, como toda e qualquer leitura, é “uma atividade de natureza produtiva e, como tal, construtora de sentido” (CARDOZO, 2013b, p. 89).

A nosso ver, a tradução, ao possibilitar o estranhamento, serve como propulsora do enriquecimento cultural. Não sendo apenas um processo de mediação do texto-fonte, traz consigo as referências culturais e toda a bagagem de leitor do/a tradutor/a, plasmando esse conjunto diverso em cada estrofe, em cada sentença que versa. Como indica Édouard Glissant:

[é] bem verdade que o poema, traduzido em uma outra língua, perde algo de seu ritmo, de suas assonâncias, do acaso que, ao mesmo tempo, constitui o acidente e a permanência da escrita. Mas talvez seja necessário consentir nessa renúncia. [...]. A tradução, arte do saber tocar de leve e da aproximação, é uma prática do rastro/resíduo. Contra a absoluta limitação do ser, a arte da tradução contribui para acumular a extensão do todos os sendos e de todos os existentes do mundo (GLISSANT, 2005, p. 57).

Entendemos, assim, que tradução é um fazer cujo “não-dizer” não representa perda, mas sim a possibilidade de instituir um novo olhar, que, ao não necessitar de transparência absoluta, permite que os rastros das heranças sejam lidos num encontro de identidades diversas.

Tradução como criação textual, sendo esta a base do processo tradutório, como dito por Haroldo de Campos quando se referia à tradução de textos criativos, indicando que esta sempre seria “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 1963, p. 35).

## 4.2 PROJETO DE TRADUÇÃO

*to be blown into fragments. your flesh  
like the islands that you loved  
like the seawall that you wished to heal  
[...]  
the caribbean bleeds near georgetown prison  
a widow rushes out & hauls her children free  
(Edward Kamau Brathwaite. *Middle Passages*)*

Começamos esta seção indicando que, a partir da reflexão sobre o poema original de Derek Walcott e da leitura crítica da tradução ao português do Brasil feita por Paulo Vizioli, nos propusemos a esboçar este projeto de tradução de um excerto específico de *Omeros*. Escolhemos como condicionantes norteadores de nosso projeto o movimento de fronteiras entre os registros linguísticos utilizados na obra de Walcott, mestiço descendente de ingleses, africanos e holandeses, que buscou uma nova forma de ler as feridas da história. No projeto que aqui esboçamos, o foco se concentra na capacidade da tradução de gerar uma “linguagem” para o reconhecimento das possibilidades culturais e sociais caribenhas, numa releitura dos rastros das heranças identitário-culturais.

Ressaltamos, ainda, que não buscamos eliminar a opacidade nem a fricção nos versos, ao modificarmos os usos de certos registros linguísticos, mas, sim, encontrar outras chaves de tensão, recuperando os componentes *créole* e trazendo-os para o centro da cena, tendo sempre por base, para a reflexão sobre a nossa tradução, os marcadores da vida e da obra de Walcott.

Trabalhamos, aqui, a ideia de opacidade como elemento promotor da aceitação do que não é absolutamente claro ou transparente, no sentido do conceito desenvolvido por Édouard Glissant, que entende seu significado como diferença não hierárquica, na qual

“admito que você exista, dentro do meu sistema. Crio você de novo. O opaco não é o obscuro [...] [é] o que não pode ser reduzido”<sup>83</sup> (GLISSANT, 1997, p. 190-191).

Acreditamos necessário destacar, aqui, uma diferença entre nossa proposta e o trabalho publicado pela Companhia das Letras no que diz respeito ao seu contexto de produção. Realizado numa era “pré-Internet”, o próprio tradutor comenta no prefácio da obra sobre as dificuldades encontradas por ele para realizar uma pesquisa mais consistente, que norteasse sua tradução, sobre a vida e a obra de Walcott, autor praticamente desconhecido no Brasil naquela época e, por isso mesmo, bastante ausente das bibliotecas das instituições acadêmicas brasileiras. Em nosso caso, fomos privilegiados pelo acesso eletrônico à parte da bibliografia de referência necessária para a elaboração desse trabalho, tendo em vista o limitado acesso para a obtenção do material de pesquisa em instituições locais, como assinalado na Introdução. Por isso mesmo, solidarizamos-nos com os desafios enfrentados por Paulo Vizioli.

Nosso trabalho partiu de uma extensa (mas não exaustiva) pesquisa do campo dos estudos pós-coloniais, da vida e da obra de Derek Walcott, para fundamentar uma compreensão particular de seu pensamento e dos condicionantes que guiaram a escrita de seus poemas. Nosso projeto de tradução foi pensado fundamentalmente a partir dos rastros das heranças culturais do Caribe. Buscamos trazer para o centro da tradução os elementos pertencentes às outras heranças culturais que não apenas as ocidentais-europeias. Acreditamos que a visibilidade produzida pela narrativa chamada “periférica”, ao relacionar-se com uma obra canônica num movimento de hibridização, possibilita mecanismos de criação de uma tradição cultural do Novo Mundo.

Nesse sentido, interpretamos essa poética pós-colonial como um elemento constituinte de um esforço de diálogo entre não apenas diferentes línguas, mas também diferentes sistemas de referências culturais. A tradução é pensada como o instrumento de criação de entendimentos múltiplos, um vetor de solidariedade que poderia auxiliar na produção do compartilhamento de referentes culturais. Entendido como um meio de transmissão de caráter intergeracional, o texto traduzido ganha sobrevida quando alcança a língua de chegada e expande o registro das culturas que o compõem.

Correndo o risco de afirmar o óbvio, devemos assinalar que os desafios da tradução em nosso projeto foram muitos. *Omeros* nos fez confrontar os limites da representação. Escrito numa linguagem concebida para transpor fragmentos culturais, é um poema que

---

<sup>83</sup> “I admit you to existence, within my system. I create you afresh. [...] The opaque is not the obscure [...] [it] is that which cannot be reduced.”

intercruza rastros das diversas heranças identitário-culturais, na construção de um paralelo entre gregos e caribenhos, abordando de forma interconectada as questões de história, dos mitos identitários e da renomeação adâmica.

Nesse projeto tradutório, num viés de recriação do poema selecionado de *Omeros*, levamos em consideração, também, a carga imagética, que nos remete à ideia de verbalização da arte visual como interpretação. Walcott infunde à sua voz imagens da natureza e da paisagem do Caribe, procurando re-examinar as questões culturais, de raça e idioma, buscando contribuir para uma “noção fluída do eu que abraça o multiculturalismo” (GIL, 2016, p. 2).

O poema escolhido, ao apresentar-se em uma série de registros linguísticos (*patois* de origem francesa e inglês *standard* imposto pelo sistema colonial, além de um inglês dialético e expressões em francês *standard*), traz em si suas possibilidades e impossibilidades e, nesse movimento, nos permite uma nova leitura e abordagem. O desafio de negociar com esses registros diversos nos levou a desenvolver uma perspectiva diferente com relação ao intraduzível no poema.

Partimos dos pressupostos pós-coloniais (mestiçagem e *créolisation*), identificando os elementos que nos remetem aos rastros das heranças culturais passadas. Tomamos o *patois* francês, típico da região rural de Santa Lúcia, e o trouxemos para o poema a partir de uma outra perspectiva. A diversidade linguística, entendida como intraduzível em uma primeira aproximação ao poema, foi a propulsora de sua tradução como recriação. Como assinalado por Cristina Carneiro Rodrigues:

as coerções impostas pelas línguas levam a diferentes possibilidades de contextualizações, de remissões, de encadeamentos, de atribuição de valores entre os elementos. Essas concepções poderiam levar a se pensar que a tradução é totalmente impossível. No entanto, o que é impossível não é a tradução, mas a noção de tradução de que se parte para pensar nessa impossibilidade: uma concepção que espera que a tradução repita o texto original, que seja seu equivalente, que reproduza seus valores. (RODRIGUES, 2000, p. 95)

No marco do nosso projeto de uma nova tradução do excerto selecionado de *Omeros*, realizamos um levantamento das traduções disponíveis em algumas outras línguas. No caso da tradução ao português do Brasil, Paulo Vizioli optou por manter os versos em *patois* no corpo do trabalho e traduzir somente os versos em inglês. Do ponto de vista que instrui a nossa reflexão, essa escolha deixa de lado as nuances do poliglotismo *créole* e desconsidera a possibilidade de releitura dos rastros das heranças identitário-culturais. Ao trabalhar a tradução somente a partir dos versos em inglês, os elementos conformadores da identidade

local e o reconhecimento das possibilidades culturais e sociais caribenhas são afastados do corpo da tradução. Além disso, as sutilezas diferenciais do inglês *standard* e de sua versão local não recebem marcações distintivas significativas, eliminando os traços pós-coloniais impressos na própria materialidade do poema.

Com relação às traduções para outras línguas, nosso objetivo era identificar como os demais tradutores tinham lidado com os diversos registros linguísticos ao longo do poema. Acreditávamos que alguma outra solução tivesse sido encontrada ou testada. Seleccionamos os idiomas italiano, francês, espanhol e alemão para realizar nosso levantamento. Esse levantamento acabou gerando resultados frustrantes, pois essas traduções não estão disponíveis em instituições acadêmicas locais, nem são acessíveis de forma remota. A única tradução a que pudemos aceder foi para o italiano, disponível em meio eletrônico. Realizada por Andrea Molesini, em 2003, encontra-se disponível no Kindle (WALCOTT, 2017). Edição bilíngue, no que tange ao *patois*, Molesini desenvolveu seu trabalho de forma similar à de Vizioli, traduzindo tudo o que no poema está em inglês e mantendo os versos em *patois* no corpo da obra.

Com relação às traduções aos outros idiomas selecionados – e que não conseguimos acessar em tempo hábil –, a edição em espanhol, de 1994, publicada pela editora Anagrama, também é bilíngue, e esteve a cargo do poeta mexicano José Luis Rivas (WALCOTT, 1994b). A tradução ao alemão, feita por Konrad Klotz, foi publicada em 1995 (WALCOTT, 1995). Com relação ao francês, pelo levantado, a tradução é a mais recente, completada em 2019, tendo estado a cargo de Agnès André, e aparentemente ainda sem publicação oficial.

Voltando aos diversos registros linguísticos que estão presentes no corpo do poema selecionado, durante nossa pesquisa analisamos possíveis opções de tradução para esse desafio. Nesse contexto, identificamos alguns estudos (ANOBY, 2007; ANDRADE, 1984) sobre dois dialetos presentes no Brasil, os chamados *patois* francês Karipuna e *lanc-patúa*, utilizados no Amapá, Região Norte do Brasil. Pensamos que esses dialetos poderiam ser uma chave para imprimir certa opacidade ao poema e avaliamos a possibilidade de gerar fricção ao longo do poema pela substituição do *patois* de Santa Lúcia por um desses dialetos do Norte do Brasil – ao invés de manter intocados, no poema traduzido, os versos em *patois* de Santa Lúcia.

De acordo com o material encontrado, gerado por uma pesquisa levada a cabo pela University of the West Indies (*alma mater* do próprio Derek Walcott) em 2007, a variante do *patois* de origem francesa falada no norte do Amapá, chamada de *patois* francês Karipuna, deve seu nome ao fato de esse grupo de indígenas-mestiços o identificarem como língua materna, e teria sido formada pelo encontro de tribos locais e de seus dialetos com os colonos

originários da Guiana Francesa, além de imigrantes de Santa Lúcia e de Trinidad e Tobago e os dialetos trazidos por eles ao imigrarem para o Amapá (ANOBY, 2007).

No marco da referida pesquisa, a equipe responsável realizou uma série de testes com os grupos falantes desse *patois* no Brasil e com os de Santa Lúcia, entre outras ilhas do Caribe, para averiguar a familiaridade. O resultado constatado indicou uma enorme aproximação do *patois* de Santa Lúcia com o encontrado no Amapá, o que os deixa tão similares que a substituição de um pelo outro não condiz com o objetivo do projeto que aqui se desenvolve.

Em uma outra pesquisa encontrada, de meados dos anos de 1980, levada a cabo pela Escola de Folclore de São Paulo, identificou-se uma versão do *patois* falada por descendentes de Antilhanos em Macapá e nos arredores denominada *lanc-patúa*, também com forte influência do *patois* de Santa Lúcia, além do da Guiana Francesa (ANDRADE, 1984). Por causa dessa significativa influência do *patois* de Santa Lúcia, o *lanc-patúa* também não responderia ao nosso objetivo.

Ainda segundo os estudos lidos, a presença desses dialetos na região é resultado de movimentos de imigração antilhana que ocorreram com um volume significativo principalmente em duas ocasiões. Primeiramente, causado por uma corrida do ouro, em 1854, atraindo garimpeiros e aventureiros de várias origens, tendo sido os principais originários de Santa Lúcia e das então três Guianas, que se fixaram nas áreas próximas aos rios Oiapoque e Curipi.

Uma segunda onda migratória ocorreu nas décadas de 1930 e 1940, provocada por uma nova corrida do ouro, atraindo mais imigrantes do Caribe, principalmente Santa Lúcia, Barbados e as Guianas. Em ambas as ocasiões, e como seria um tanto óbvio, esses imigrantes trouxeram consigo seus dialetos. Os de Santa Lúcia chegaram com seu *patois* francês e seu inglês dialetal, que se tornaram elementos componentes do *lanc-patúa*. O resultado foi a formação de uma área multilíngue, devido ao contato entre dos indígenas falantes de línguas das famílias Tupi e Caraíba, com os falantes de várias vertentes do *patois* francês e do português (ANDRADE, 1984; ANOBY, 2007).

A partir do exposto acima, decidimos desenvolver nossa tradução não por meio da substituição de uma vertente de *patois* por outra, mas, sim, pela tradução dos versos em *patois* francês, buscando retrabalhar essa parte da herança caribenha. Ao invés de mantê-los no corpo do poema, em sua opacidade por vezes quase radical para um leitor brasileiro, e traduzir sua repetição em inglês, como fizeram Vizioli e Rivas, traduzimos esses versos e mantivemos as repetições (em inglês) como elementos geradores de estranhamento. Com relação aos versos que se apresentavam apenas em inglês dialetal, procuramos dar-lhes uma inflexão



local, incluindo alguns termos do universo popular brasileiro. Os versos em inglês *standard*, não acompanhados de versão em *patois*, foram repensados a partir de uma aproximação, sempre que possível, com o português europeu, buscando trazer a questão do enfrentamento da língua da ex-metrópole com sua versão “colonizada”. Na sequência, apresentamos a nossa tradução, acompanhada por nossas observações sobre as escolhas feitas.

Os versos que compõem o poema do Livro Primeiro, Capítulo III - I começam por delinear a disputa entre Achille e Hector por Helen, e nos trazem o mar como metáfora do encontro, da superação da história, do esquecimento e da idiossincrasia local. O poema se abre marcando essa animosidade entre as duas personagens:

“Touchez-i, encore: N’ai fendre choux-ous-ou, salope!”  
 “Touch it again, and I’ll split your arse, you bitch!”  
 “Moi j’a dire — ’ous pas prêter un rien. ’Ous ni shallope,”

Em sua tradução, e como assinalado anteriormente, Paulo Vizioli<sup>84</sup> opta por manter os versos em *patois* e traduz a repetição em inglês. Nossa leitura, tal como indicado acima, parte de outro lugar. Observamos a convivência do francês *standard* com a gramática *créole* e trazemos o jogo dos diferentes registros linguísticos para o corpo da nossa tradução, optando por trabalhar os versos em francês (*patois* ou *standard*) e manter sua repetição em inglês como elemento de opacidade, e só traduzindo os versos em inglês que não se apresentem também em *créole*.

Logo nesses primeiros versos Walcott utiliza “touchez-i”, em *créole*, e não a versão do francês *standard*, *touche ça*. A seguir, escolhe  *salope*, francês *standard*, e não a versão em *créole*, *salòp*, que significa sujo, sórdido, nojento, vagabundo.

Entendemos a utilização do *patois* francês e do francês *standard* nesses versos como uma busca por imprimir voz e representação a dois personagens que compõem uma parte da sociedade de Santa Lúcia. Sendo ambos pescadores do pequeno vilarejo de Gros Îlet, seria bastante provável que utilizassem em seu dia a dia esses registros linguísticos de forma conjunta para se comunicar. Como assinalamos em nosso primeiro capítulo, devido à história colonial da ilha, há uma marcação entre a população do interior ou de pequenos vilarejos costeiros e a das cidades um pouco maiores e da capital Castries. A identidade cultural do primeiro grupo traz a marca da ocupação francesa, com a presença desse *patois* e da religião católica; o

---

<sup>84</sup> Como informamos, a tradução elaborada por Paulo Vizioli para a Companhia das Letras pode ser consultada no Anexo III.

segundo grupo, por sua vez, tem no inglês e no protestantismo duas de suas marcações identitárias. A partir dessa compreensão, optamos por traduzir esses versos como segue:

Toca nisso de novo: parto tua bunda, fio da puta!  
 “Touch it again, and I’ll split your arse, you bitch!”  
 Já disse, tu num pega nada meu. Tu tem chalupa,

Nossa escolha recaiu sobre o pronome “tu”, de modo não flexionado, para imprimir um elemento da oralidade e gerar fricção com o que seria o uso de um português formal, que não nos parecia caber numa cena como esta, com tais personagens. Buscamos dar opacidade pela manutenção dos versos em inglês e pela tradução feita unicamente a partir dos versos nos quais os registros se misturam na mestiçagem linguística, com o francês *standard*, o *créole* de Santa Lúcia e a subversão da gramática convivendo lado a lado para promover uma (re)nomeação local, através da apropriação desses vários registros.

Com relação à rima, no verso-fonte, Walcott utiliza “salope” e “shallope”, o que nos levou a escolher *chalupa* em vez de *canoa*, *piroga* ou *bote*, com o objetivo de manter algo da sonoridade, mesmo que bastante forçada.

Como se vê nos versos abaixo, Walcott segue imprimindo tensão à disputa, e vai marcando as primeiras sutilezas dos personagens, dando à fala de Hector os contornos de personalidade que veremos concretizar-se mais adiante no poema.

ous ni seine, ’ous croire ’ous ni choeur campêche?”  
 “I told you, borrow nothing of mine. You have a canoe,  
 and a net. Who you think you are? Logwood Heart?”

Seguindo com sua linha de trabalho, Paulo Vizioli mantém o primeiro verso tal como no original e traduz os dois seguintes. Em nossa leitura, percebemos que Walcott subverte a grafia, como em *choeur*, cuja forma em francês *standard* seria *cœur*, e em *créole* de Santa Lúcia, *tjè*. Além disso, faz uso do inglês dialetal (*broken English*) na fala da personagem (“Who you think you are?” em vez de *Who do you think you are?*), quando esta passa dos registros em francês (*patois* e *standard*) para o inglês. Como explicado acima, entendemos essas escolhas como um movimento que busca imprimir uma voz local ao poema.

Seguimos com nossa escolha de abordagem desse poema e traduzimos os versos em francês *standard* e *créole*, mantendo os versos em inglês para trazer os rastros das diversas heranças culturais de Santa Lúcia para o centro da tradução, deixando a língua da (ex-)metrópole como o elemento de estranhamento, como se pode ler a seguir.

tu tem rede, tu pensa que é quem, o rei da cocada?  
 “I told you, borrow nothing of mine. You have a canoe,  
 and a net. Who you think you are? Logwood Heart?”

A terceira estrofe do poema segue desenvolvendo esse conflito central e a trama entre essas duas personagens, Achille e Hector. Continua, também, como o jogo de mudança no registro linguístico da fala da personagem Hector, ao repetir em inglês (*broken English*) o que acabava de dizer em *patois*, como se a língua da (ex-)metrópole trouxesse clareza ao dialeto local, no que poderíamos interpretar como uma mostra da imposição da cultura e da língua do império no período colonial.

“Ous croire ’ous c’est roi Gros Îlet? Voleur homme!”  
 “You think you’re king of Gros Îlet, you tin-stealer?”  
 Then in English: “I go show you who is king! Come!”

Os diferentes registros utilizados por Walcott nessa terceira estrofe apresentam um movimento que podemos entender como de construção de uma língua-identidade que busca o encontro das diversas heranças culturais de Santa Lúcia e a cura das feridas abertas.

Em sua tradução desses versos, Paulo Vizioli não apenas mantém o primeiro verso no original como também reapresenta o terceiro em inglês, para acompanhá-lo logo a seguir pela tradução ao português. Nossas escolhas diferem, pois, para começar, continuamos a traduzir os versos em francês e *patois* para o português.

Nesse ponto, enfrentamos um desafio a mais, com *bomme*, já que não encontramos o vocábulo nem no dicionário *Larousse* nem no *Kwéyól Dictionary* (dicionário de *créole* de Santa Lúcia) com os quais trabalhamos. Fizemos uma busca na Internet, também sem resultado. Relendo o verso em inglês, tínhamos “tin”, que seria *pòt*, segundo o dicionário de *créole*. De acordo com o *Larousse*, o termo correspondente em francês seria *boîte*.

Optamos, então, por fazer uma associação com um termo utilizado por Walcott para nomear uma personagem de sua obra teatral *Ti-Jean and His Brothers*, de 1957. *Bolom* é o nome do personagem mensageiro do diabo nessa peça. Edward Baugh (2006), em sua análise crítica de *Ti-Jean*, nos explica que *Bolom* (*beau l’homme*) é o termo usado nas lendas folclóricas de Santa Lúcia para designar o feto abortado de uma primeira gravidez. Tomando em conta a significativa influência do catolicismo romano no interior da Ilha, percebemos a razão pela qual o termo é entendido e usado como diabo (demônio, capeta) na crença popular.

Outra escolha que fizemos foi a de reverter a ordem das frases no verso, na busca de manter a rima entre o primeiro e o terceiro versos do original, com “bomme” e “Come”.

Ladrão do capeta! Tá pensando que é o rei de Gros Îlet?  
 “You think you’re king of Gros Îlet, you tin-stealer?”  
 E em bom português: Vô mostrá quem é rei! Vem pra tu vê!

O poema segue com a confrontação dos personagens desenvolvendo mais tensão, agora na voz do narrador, que nos apresenta a cena por meio de um inglês *standard*, com a utilização de uma única expressão em francês (“*un homme fou*”) como podemos ler abaixo:

Hector came out from the shade. And Achille, the  
 moment he saw him carrying the cutlass, *un homme*  
*fou*, a madman eaten with envy, replaced the tin

Nas estrofes seguintes, esse registro continuará, com o narrador dirigindo-se a nós nessa língua. Remarcamos, aqui, essa condição de Santa Lúcia já explicada acima, com os habitantes do interior, das zonas rurais ou vilarejos pequenos, falantes de um *patois* derivado do francês; e os da capital, Castries, e seus arredores, falantes do inglês *standard*, proveniente do sistema educacional imposto pela colonização da Grã-Bretanha.

Aparecem, também, pela primeira vez por escrito os nomes desses dois personagens. Paulo Vizioli optou por manter a grafia desses nomes tal como em Walcott, porém nós escolhemos usá-los como aparecem nas traduções da *Iliada* e da *Odisseia* ao português, para trazer um sentido de localidade ao poema. No caso da *Iliada*, consultamos as traduções feitas por Frederico Lourenço e Manoel Odorico Mendes (HOMERO, 2013; 2020).

No que diz respeito à expressão *un homme fou*, seguindo com nossa linha de trabalho, a traduzimos ao português, e buscamos produzir um estranhamento ao manter “madman” em inglês. Com relação a “cutlass”, poderíamos tê-lo traduzido como *faca* ou *facão*, mas decidimos adotar *pexêra*, com o intuito de imprimir um elemento a mais da cultura popular brasileira na narrativa, utilizando uma grafia que representasse seu uso na oralidade. Além disso, como os próximos versos são todos em inglês, não poderíamos simplesmente mantê-los no corpo do poema, e passamos a traduzi-los. Segue nossa escolha:

Heitor saiu da sombra. E Aquiles no momento  
 em que o viu carregando uma pexêra, um homem  
 louco, *a madman*, roído de inveja, pôs a lata que

Walcott segue desenvolvendo essa cena de tensão crescente entre os personagens, imprimindo traços sutis a Achille, os quais irão ser aprofundados mais adiante no poema:

he had borrowed from Hector's canoe neatly back in the prow  
of Hector's boat. Then Achille, who had had enough  
of this madman, wiped and hefted his own blade.

A partir dessa estrofe, nossas diferenças em relação à tradução de Paulo Vizioli estão centradas basicamente na escolha de tempos verbais e vocabulário. Nosso desafio aqui esteve dado, primeiramente, por *had had enough*, pois não queríamos utilizar uma expressão mais coloquial como, por exemplo, “de saco cheio”, que seria uma acepção aproximada da que temos em inglês. Também nos pareceu que a escolha de Vizioli por “que já estava cansado” não imprimia a força do sentimento do personagem. Por isso, optamos por uma expressão menos corrente no português do Brasil e mais coloquial na língua portuguesa de Portugal (“estava farto”), para reforçar a ideia de que sua paciência tinha se esgotado, e nossa tradução ficou assim:

pegou emprestada da canoa do Heitor bem de volta  
na proa da chalupa do Heitor. Então, Aquiles, que já estava farto  
desse louco, limpou e levantou a própria pexêra.

Walcott amplia a cena com a entrada dos habitantes do vilarejo, que chegam para ver o que está acontecendo, e nos traz parte da natureza de Santa Lúcia (“almonds and wax-leaved manchineels”) para conformar o cenário. Como assinalamos nos capítulos anteriores, a presença de características específicas da paisagem natural da ilha pode ser observada em várias de suas obras, como marcador de uma identificação cultural que pensa a natureza como um dos possíveis elementos de superação das feridas históricas.

And now the villagers emerged from the green shade  
of the almonds and wax-leaved manchineels, for the face-off  
that Hector wanted. Achille walked off and waited

Ao trabalhar com esses versos, optamos pela língua da nossa ex-metrópole (Portugal) para traduzir “villagers”, utilizando *lugarenho*. Fizemos, assim, um contraponto entre o uso do inglês *standard* (da ex-metrópole britânica) por Walcott e a reapropriação do português *metropolitano*, com o intuito de gerar um estranhamento na leitura. No caso de “manchineels”, cientificamente chamada de *Hippomane mancinella*, é também conhecida como *árbol de la muerte* ou *arbre de la mort*, em partes da América Central e do Caribe

(RAY, 2020; A “ÁRVORE DA MORTE”, 2016). Escolhemos, então, traduzi-la por *árvore da morte*, com o intuito de dar sequência à tensão da disputa que estava sendo levada a cabo entre Heitor e Aquiles, deixando nossos versos assim:

E agora os lugarenhos emergiam da verde sombra  
das amendoeiras e das árvores da morte, para o enfrentamento  
que Heitor queria. Aquiles se afastou e esperou

Na estrofe seguinte, surge o mar, tropo recorrente na obra de Walcott, como indicamos nos capítulos anteriores. Esse mar, expressão dos sentimentos dos personagens, como *locus* de encontros e esquecimentos, imprime movimento e delinea as emoções. Lemos a seguir:

at the warm shallows’ edge. Hector strode towards him.  
The villagers followed, as the surf abated  
its sound, its fear cowering at the beach’s rim.

Nosso grande desafio aqui se materializou na dificuldade em conseguir manter a rima do primeiro com o terceiro verso. Isso nos levou a optar por uma rima fácil, do primeiro com o segundo verso, desta maneira:

na morna beira-mar. Heitor caminhou em sua direção.  
Os lugarenhos os seguiram, enquanto silenciava a arrebenção  
seu som, seu medo recuando na orla da praia.

A oitava estrofe segue trabalhando o mar no corpo do poema, como um elemento conformador da própria idiossincrasia de Santa Lúcia. Aqui, o imagético ganha força ao compor o pano de fundo:

Then, far out at sea, in a sparkling shower  
arrows of rain arched from the emerald breakwater  
of the reef, the shafts travelling with clear power

Procuramos trazer para nossa tradução essa mesma carga imagética, tão particular ao trabalho de Walcott, como assinalamos nos capítulos anteriores. Assim sendo, “shafts” e “travelling” exigiriam uma paciente análise para escolha, sendo que o primeiro poderia ser tanto *setas*, como *dardos*. No caso do segundo, a escolha recaiu no sentido do verso subsequente. Tentamos, também, manter a rima, tendo nossa tradução ficado assim:

Logo, ao longe no mar, num chuvisco cintilando  
flechas de chuva caíam do esmeralda quebra-mar  
do recife, setas com claro poder avançando

A estrofe que se segue realça as impressões do artista plástico Walcott, amalgamadas em seus versos, nos quais a textura da luz se pode sentir na descrição da chuva e do sol, e sua experiência como dramaturgo surge no segundo e terceiro versos, ao descrever o comportamento dos *lugarenhos* dando-lhes ritmo e dramaticidade:

in the sun, and behind them, ranged for the slaughter,  
stood villagers, shouting, with a sound like the shoal,  
and hoisting arms to the light. Hector ran, splashing

Em nossa tradução, objetivamos manter a dramaticidade da cena. Por isso, ao analisarmos possíveis opções para “shouting”, a escolha recaiu sobre *grunhir*, em vez de *gritar*, buscando passar a ideia de que um ato selvagem estaria por acontecer. Com relação a “splash”, poderíamos traduzir por *salpicar* ou *borrifar*, por exemplo, e optamos pela primeira. Quanto a “slaughter”, procuramos preservar a rima com “breakwater” do verso anterior, mesmo que um tanto forçada, ficando nossos versos deste modo:

sob o sol, e atrás deles, posicionados para o dizimar,  
se dispuseram os lugarenhos, grunhindo, como o baixio,  
e levantando os braços para a luz. Heitor correu, salpicando

Walcott segue seu poema com a força da natureza refletindo os sentimentos das personagens e criando o momento da ação, com a paisagem de Santa Lúcia espelhada na formação do imaginário coletivo, ao escrever:

in shallows mixed with the drizzle, towards Achille,  
his cutlass lifted. The surf, in anger, gnashing  
its tail like a foaming dogfight. Men can kill

No tocante à rima desses versos, infelizmente não conseguimos encontrar uma solução tão elegante como a de Walcott que nos permitisse mantê-la. Procuramos, no entanto, reverberar essa mesma força natural sobre os personagens na escolha de nosso vocabulário. Ao avaliar “anger”, pensamos em *raiva*, *ira*, *cólera*, *fúria*. Com relação à “gnashing”, ranger de dentes, pensamos que um sinônimo de *ranger* seria *rilhar* (comer roendo). Dada a referência a seguir sobre a rinha de cães, optamos por rilhar. No que diz respeito a “foaming”, *espumante*, *espumoso*, *espumar*, como nossa referência era uma rinha, consideramos associar a espuma não ao mar, mas a cães raivosos, resgatando um pouco da crueza de uma cena violenta como a que se apresenta e por isso nossos versos resultaram assim:



água do mar e chuvisco, em direção ao Aquiles,  
sua pexêra alçada. A arrebentação, em fúria, rilhando  
sua cauda como cães de rinha raivosos. Homens matam

As estrofes rolam para nos apresentar as razões do conflito entre os dois personagens:  
uma disputa amorosa, que partiu o coração de Aquiles e gerou a inimizade entre ambos.

their own brothers in rage, but the madman who tore  
Achille's undershirt from one shoulder also tore  
at his heart. The rage that he felt against Hector

Uma vez mais nossas escolhas foram direcionadas pelo desejo de imprimir a dramaticidade dos versos de Walcott em português. Ao avaliarmos *rage*, consideramos algumas possibilidades, como *raiva*, *ira*, *furor*, *fúria*, *cólera*. No caso do verbo “to tear”, analisamos *rasgar*, *dilacerar*, *romper*, *depenar*, *abscindir*. Ao final, eis como ficou nossa tradução:

seus próprios irmãos, mas o louco que dilacerou  
de um ombro a camiseta de Aquiles, também dilacerou  
seu coração. A ira que sentia de Heitor

Chegamos ao ápice da cena e, levados pela mão de Walcott, nos deparamos com o encontro de tradições no qual o épico grego se faz claro para ser relido no poema caribenho, e nossa Helena, não a de Troia, mas a do Gros Îlet, é citada pela primeira vez, como o objeto do conflito entre Aquiles e Heitor. Podemos ler essa disputa também como uma homenagem à Ilha de Santa Lúcia, a “Helena do Caribe”, cenário das rivalidades coloniais entre as potências europeias durante o período colonial, como antes exposto.

was shame. To go crazy for an old bailing tin  
crusted with rust! The duel of these fishermen  
was over a shadow and its name was Helen.

Conforme explicado em comentário anterior sobre os nomes das personagens, seguimos aqui a mesma linha e, em vez de manter “Helen”, optamos por *Helena*, tal como aparece nas traduções dos clássicos gregos traduzidos ao português do Brasil que foram consultadas. Com relação a “bailing”, consideramos tanto *esvaziar* como *escoar* como opções válidas, e concluímos nossa tradução com esses versos:

era vergonha. Enlouquecer por causa de uma lata velha vazia  
incrustada de ferrugem! O duelo destes pescadores  
era por uma sombra, e seu nome era Helena.

Percebemos nesses versos o paralelo entre a tradição clássica e sua releitura na busca pela construção de uma tradição no Novo Mundo. Essa busca por uma tradição pós-colonial foi o elemento disparador do questionamento identitário-cultural de toda uma geração de intelectuais caribenhos, e não somente de Walcott. Alguns de seus conceitos teóricos, como a mestiçagem e a *créolisation*, nortearam nossa leitura e tradução do excerto selecionado. Nesse capítulo, não apenas objetivamos apresentar algumas marcações significativas que compõem *Omeros*, mas também analisar as chaves de leitura escolhidas que nos levaram a elaborar nossa tradução. Nossas conclusões sobre a abordagem desenvolvida neste trabalho se apresentam no capítulo que se segue.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Derek Walcott foi um dos grandes poetas da língua inglesa não apenas *para*, mas também *nas* Índias Ocidentais. Sua apropriação da língua da antiga metrópole e a respectiva reescrita num encontro com o *créole* buscou dar voz a uma linguagem para os habitantes do Caribe, por meio da produção de poemas de grandeza épica, como *Omeros*. Sua luta pela possibilidade do encontro de culturas traduziu-se num esforço pela superação da história por meio da arte. E ao longo de sua obra, o desejo de curar as feridas abertas pelo traumático passado colonial utilizando a poesia como um meio se veria refletido.

Walcott, tendo crescido em meio ao poliglotismo caribenho, falante de três línguas, o inglês *standard*, o *patois* francês e o *créole* inglês, incorporou esses diferentes registros em seus poemas, atraído pela possibilidade das metáforas, da nomeação adâmica e pela oportunidade de reler a tradição a partir dos elementos locais.

Em sua obra, Walcott se esforçou para conciliar a paisagem caribenha, seu mar, sua vegetação, com a história da região, numa tentativa de apaziguar o passado, por meio de uma escrita inscrita na releitura da tradição. Vários de seus poemas trouxeram para o centro de sua obra os habitantes das Índias Ocidentais, tentando propiciar-lhes a possibilidade de exprimir-se em sua própria voz.

Seus poemas, povoados pelo imagético, desencadeiam a experiência de lê-los como se estivéssemos apreciando “uma obra de arte visual, onde o impacto da experiência inicial das manchas de cores, dos traçados e das emoções imediatas por eles sugeridas”<sup>85</sup> (MAO, 2010, p. 6) ocorressem ao mesmo tempo em que nos fosse propiciado o entendimento semântico da obra, na busca do múltiplo numa região marcada por divisionismos históricos.

Ao aceitar e procurar promover sua mestiça herança étnica, cultural e linguística, argumentou contra um nacionalismo e colonialismo reducionistas. Walcott se esforçou para enriquecer a linguagem caribenha, ao trazer o *créole* como um dos possíveis registros de sua escrita, agregando a este, também, a sonoridade do Caribe, a recriação adâmica do vocabulário, a visualidade vigorosa, forjando uma arte que pudesse redimir a história, por meio da construção do pertencer coletivo.

Acreditando no potencial do Caribe para escrever seu próprio destino e formular sua própria identidade, a partir da *créolisation*, como fruto de tantas outras identidades, lutou contra os separatismos gerados pela classe política caribenha, sua incessante capacidade de

---

<sup>85</sup> “a work of visual art, where the impact of initial experience of the patches of colours, running lines, as well as the immediate emotions suggested by them”.

destruição da autoestima das populações do Caribe e sua incapacidade para apoiar o desenvolvimento criativo da região.

Walcott não aceitou nenhum tipo de mitificação: nem a herdada da colonização europeia, nem a substituição desta pelo saudosismo de uma *africanidade* inventada, e, como vimos em capítulos anteriores, se recusou a participar da elaboração de um novo mito, também redutor da pluralidade da região. Ao longo de nossa pesquisa, pudemos observar que para Derek Walcott o importante era a apropriação social da história, por meio de um reconhecimento do passado para obter-se uma autêntica abertura à realidade plural caribenha.

A criatividade poética serviu para unificar e encontrar pontos de conexão em um mundo pós-colonial desconexo, onde a possibilidade de criar o “novo”, de renomear, num processo adâmico, celebraria a cultura caribenha. E seria esse engajamento, baseado na apropriação e na reescrita da língua do império, como forma de reconquista identitária, que fez de seus poemas obras singulares, nas quais o “nada” e a desesperança seriam substituídos pelo “tudo” da possibilidade criativa.

*Omeros* pode ser entendido como um chamado a reler a história não como propriedade de um grupo qualquer ou como elemento redutor da identidade, mas sim como base para a construção de um entendimento e aceitação da *créolisation*. Recusando-se a aceitar reducionismos étnicos ou determinismos históricos, acreditou que do “nada” deixado pela herança britânica, o “tudo” criativo poderia ser obtido, e o Caribe, na sua condição adâmica, encarnado por um novo Crusoé-náufrago, seria capaz de renomear o conhecido e conceder-se o sentido de autolocalização.

O próprio título da obra que escolhemos aqui para trabalhar nossa tradução, *Omeros*, parece-nos ser uma renomeação adâmica do Novo Mundo de um clássico da tradição. A partir de nossa análise, entendemos que Walcott se apropriou do nome clássico e lhe imprimiu as vozes do Caribe, por meio do uso de registros linguísticos diversos e da utilização das metáforas com base na paisagem local, elemento que considerava superador das feridas abertas pela história.

Concluimos que Walcott buscou resgatar a opacidade da história por meio da composição de um mosaico identitário formado pelos fragmentos dispersos dos rastros das heranças caribenhas. O excerto que selecionamos visa recuperar as memórias dos povos da região do Caribe, esse emaranhado sociocultural conformado por culturas compósitas, por meio de seu poliglotismo. Observamos em *Omeros* que o poema é o *locus* no qual a oralidade e a escrita do Caribe se encontram para recuperar os rastros culturais e evidenciar a diversidade caribenha. Assim sendo, lemos *Omeros* como parte de um movimento de

resistência às nomeações colonizadoras, em busca de um entendimento da história que propicie a aceitação da diversidade.

Em nosso projeto de tradução dos versos de *Omeros*, norteamo-nos pelo entendimento de que a construção plural da memória e da história são essenciais na constituição da identidade individual e coletiva. E foi por meio dessa compreensão que tomamos os conceitos de mestiçagem e *créolisation*, e pensamos nossa tradução objetivando trazer para seu corpo os condicionantes identitário-culturais, e não apenas a passagem de uma língua a outra.

Nossa tradução, de viés recriador, partiu de uma análise sobre os condicionantes geradores do posicionamento de Walcott sobre a história da região e as possibilidades de formulação de uma identidade cultural plural. Começamos por um estudo sobre sua vida e obra, avaliamos sua compreensão sobre determinados conceitos do campo dos estudos pós-coloniais e procedemos a uma leitura crítica da tradução já realizada em língua portuguesa do Brasil.

A partir desse estudo, trouxemos para o centro de nosso trabalho seu uso diversificado dos registros linguísticos e da visualidade. Ao relermos o excerto selecionado, levamos em consideração seus limites e alcances, suas vozes e silêncios, suas impossibilidades e possibilidades. Dentro de um contexto de aceitação dessa positiva manifestação artística e cultural diversificada e das alternativas de construções criativas, elaboramos nossa recriação da tradição.

## REFERÊNCIAS

A “ÁRVORE DA MORTE”, a mais perigosa do mundo segundo o livro dos recordes. *BBC News*, 19 jun. 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-36570684>. Acesso em: 27 maio 2020.

AKAI, J. Creole... English: West Indian Writing as Translation. TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Montréal: Érudit, v. 10, n. 1, p. 165-195, 1997. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/037283ar>. Acesso em: 27 maio 2020.

AMORIM, L. M. *et al.* (Orgs.). *Tradução e perspectivas teóricas e práticas*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

ANDRADE, J. D. *Cultura crioula e lanc-patua no Norte do Brasil*. São Paulo: Escola de Folclore, 1984.

ANOBY, S. *A Report on the Creoles of Amapá*. Dallas: SIL International, 2007. Disponível em: [http://www.sil.org/system/files/reapdata/53/04/15/53041598869863432280125559389596578768/silesr2007\\_020.pdf](http://www.sil.org/system/files/reapdata/53/04/15/53041598869863432280125559389596578768/silesr2007_020.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

ARROJO, R. As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992a. p. 71-79.

\_\_\_\_\_. A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992b. p. 35-39.

\_\_\_\_\_. A tradução e o flagrante da transferência: algumas aventuras textuais com Dom Quixote e Pierre Menard. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 151-175.

\_\_\_\_\_. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

ASHCROFT, B. *et al.* *The Empire Writes Back: Theory and Practice of Post-colonial Literatures*. New York: Routledge, 1989.

ASHOK, B. *Cultural Translation and Postcolonial Poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

BAER, W. (Ed.). *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

BALAKIAN, P. The Poetry of Derek Walcott. In: BLOOM, H. *Derek Walcott*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. p. 43-52.

BARNARD, D. E. *A Critical Edition of Derek Walcott's Omeros*. 445 f. Thesis (Doctor of Philosophy in English and Comparative Literary Studies) – Department of English and Comparative Literary Studies, University of Warwick, Coventry, 2012. Disponível em:

[http://wrap.warwick.ac.uk/46005/1/WRAP\\_THESIS\\_Barnard\\_2012.pdf](http://wrap.warwick.ac.uk/46005/1/WRAP_THESIS_Barnard_2012.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

BASSNETTE, S.; TRIVEDI, H. (Ed.). *Post-colonial Translation*. Theory and practice. London: Routledge, 1999.

BASTOS, B. C. O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo. *TradTerm*, São Paulo, v. 19, p. 164-187, nov. 2012. Disponível em: <http://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2012.47351>. Acesso em: 27 maio 2020.

BASTOS, M. V. The Other Life of a Caribbean Man with a Note on Derek Walcott's Lisbon. In: VAN HAESENDONCK, K. (Ed.). *ACT 22 – Going Caribbean*. New Perspectives on Caribbean Literature and Art. Esmeriz: Húmus, 2012. p. 243-253.

\_\_\_\_\_. Empire Ghosts and Completeness in Derek Walcott's White Egrets. In: MENDES, A. C.; BAPTISTA, C. (Ed.). *Reviewing Imperial Conflicts*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. p. 71-80.

BAUGH, E. *Derek Walcott*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Selected Poems*. Derek Walcott. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014. Ebook.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. In: GAGNEBIN, J. M. (org) *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-119. (Coleção Espírito Crítico).

BHABHA, H. K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1995.

BLOOM, H. (Ed.). *Derek Walcott*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003.

BONNET, V.; SCHON, N. Maritime Poetics: The Atlantic, the Caribbean and the Mediterranean Seas in the Work of Saint-John Perse, Édouard Glissant, and Derek Walcott. *Journal of Caribbean Literatures*, v. 3, n. 2, p. 13-22, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40986127>. Acesso em: 20 maio 2020.

BOTELHO, M. Por que (des)ler os clássicos em *Omeros*?. *Légua & Meia*: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana, v. 3, n. 2, p. 171-187, 2004. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/ojs/index.php/leguaEmeia/article/view/1960>. Acesso em: 27 maio 2020.

BRAIDOTTI, R.; HLAVAJOVA, M. (Ed.). *Posthuman Glossary*. New York: Bloomsbury, 2018. p. 198-199.

BREINER, L. A. How shall the history of West Indian Literature be told? *Journal of West Indian Literature*, v. 11, n. 1, p. 39-47, Nov. 2002. Disponível em: [www.jstor.org/stable/23019803](http://www.jstor.org/stable/23019803). Acesso em: 27 maio 2020.

BRESLIN, P. *Nobody's Nation*: Reading Derek Walcott. Chicago: University of Chicago Press, 2001.



\_\_\_\_\_. Another Life: West Indian Experience and the Problems of Narration. In: BLOOM, H. *Derek Walcott*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. p. 205-240.

BRESLIN, P.; HAMNER, R. (Ed.). Derek Walcott. *Callaloo* - Journal of African Diaspora Arts and Letters, Baltimore, v. 28, n. 1, Winter 2005. Disponível em: <http://epdf.pub/callaloo-281-winter-2005-special-issue-on-derek-walcott.html>. Acesso em: 27 maio 2020.

BRITTO, P. H. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Cadernos de Letras*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 3-13, jun. 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/download/2051/1596>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. Tradução e ilusão. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 21-27, 1 dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47535>. Acesso em: 27 maio 2020.

BRODSKY, J. The Sound of the Tide. In: BLOOM, H. *Derek Walcott*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. p. 35-42.

BROWN, S. (Ed.). *The Art of Derek Walcott*. Bridgend: Seren Books, 1991.

BURNETT, P. „The Theatre of Our Lives“: Founding an Epic Drama. In: BLOOM, H. (Ed.). *Derek Walcott*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003.

CAMBRIDGE DICTIONARY. *English-Portuguese Dictionary*. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english-portuguese/>. Acesso em: 27 maio 2020.

CAMERON, M. P. *Metaphors of Twilight in the Poetry of Derek Walcott, 1948-1970*. 1978. 123p. Thesis (Master of Arts) – Department of English, McGill University, Montreal, 1978. Disponível em: [http://escholarship.mcgill.ca/concern/parent/tq57ns31s/file\\_sets/pg15bg266](http://escholarship.mcgill.ca/concern/parent/tq57ns31s/file_sets/pg15bg266). Acesso em: 27 maio 2020.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 4-5, jun-set. 1963.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. Tradução, ideologia, história. In: TAPIA, M.; Nóbrega M. T. (Org.). *Haroldo de Campos* - Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 37-45.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas* – estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350.

CAPPUCCI, M. A. Contribuições de Derek Walcott e Édouard Glissant para a narrativa histórica contemporânea desde o Caribe. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 17,

p. 214-234, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2175>. Acesso em: 27 maio 2020.

CARDOZO, M. M. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção do projeto de tradução literária. *Tradução e Comunicação* - Revista Brasileira de Tradutores, n. 18, p. 101-117, 2009. Disponível em: <http://revista.pgsskroton.com/index.php/traducom/article/view/2044/1946>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução. *Outra travessia*, Florianópolis, v. 15, p. 13-36, out. 2013a. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p13>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. Ler o poema em tradução: relação, continuidade e descontinuidade na tradução. In: BECKER, P.; BARBOSA, M. H. S. (Org.). *A poesia que se escreve, a poesia que se lê*. 1. ed. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2013b. p. 77-93.

\_\_\_\_\_. Tradução como prática e crítica de uma razão relacional. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 2, p. 235-250, 2014. Edição especial: “Depois de Babel”. Disponível em: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp235>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. Tradução como transformação: liminaridade, incondicionalidade e crítica da relação tradutória. *Revista Letras*, Curitiba, n. 85, p. 181-201, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/27796>. Acesso em: 27 maio 2020.

CARVALHO, I. F. de. *Omeros-Walcott: outrização produtiva, uma poética semi-utópica dos encontros culturais*. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29776>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. *Omeros e Viva o povo brasileiro: outrização produtiva e identidades diaspóricas no Caribe Estendido*. 179 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10482>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. Escrituras criativas. Freud e Walcott. *Interdisciplinar* – Revista de Estudos em Língua e Literatura, Itabaiana, ano VIII, v. 19, n. 2; jul./dez. 2013. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1637>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. O narrador pós-colonial. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES: LINGUAGENS E LEITURAS, 1.; ENCONTRO NACIONAL DA CÁTEDRA UNESCO DE LEITURA, 3.; ENCONTRO LOCAL DO PROLER, 7., 2009, Ilhéus. *Anais...* Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2009. Disponível em: [http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire\\_anais/anais-19.pdf](http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-19.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

CHIASSON, D. The Illness and Insight of Robert Lowell. *The New Yorker*. New York, 13 March 2017. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2017/03/20/the-illness-and-insight-of-robert-lowell>. Acesso em: 27 maio 2020.

CLARKE, R. L. W. Further Thoughts on a Caribbean Sublime: Walcott's Musings on History. *Shibboleths: a Journal of Comparative Theory*, v. 3, n. 1, p. 21-33, 2008-2009. Disponível em: <http://www.shibboleths.net/3/1/Clarke,Richard.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. (Re)Conceptualising Caribbean Cultural Identity: Epistemic Shifts. *Caricom Perspective: Projections for the Future*, n. 70, p. 23-25, June 2001. Disponível em: <http://www.rlwclarke.net/Publications/ReconceptualisingCaribbeanCulturalIdentity.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.

\_\_\_\_\_. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, v. 2, n. 2, p. 37-55, 4 dez. 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 27 maio 2020.

COHEN, R. Creolization and diaspora – the cultural politics of divergence and some convergence. In: TOTORICAGÜENA, G. (Ed.). *Opportunity Structures in Diaspora Relations: Comparison in Contemporary Multi-level Politics of Diaspora and Transnational Identity*. Reno, Nevada: University of Nevada Press, 2007.

CORKERY, D. On Anglo-Irish Literature. In: *Synge and Anglo-Irish Literature*. Cork: Mercier Press, 1996. Disponível em: [http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/classic/Anglo\\_I/Corkery\\_D/Corkery\\_D.htm](http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/classic/Anglo_I/Corkery_D/Corkery_D.htm). Acesso em: 27 maio 2020.

CRIBB, T. J. Defining a Voice: Derek Walcott. *Kunapipi*, v. 20, n. 3, 1998. Disponível em: <http://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol20/iss3/38>. Acesso em: 27 maio 2020.

DIAWARA, M. *Conversation with Édouard Glissant Aboard the Queen Mary II (August 2009)*. Translation by Christopher Winks. Disponível em: [http://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csiss-2/blackatlantic/research/Diawara\\_text\\_defined.pdf](http://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csiss-2/blackatlantic/research/Diawara_text_defined.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

DAVIDSON, B. *The Black Man's Burden*. Africa and the Curse of the Nation-state. New York: Three Rivers Press, 1992.

DERRIDA, J. *Le Monolinguisme de L'Autre*. Ou la prothèse d'origine. Paris: Éditions Galilée, 1996.

DICIONÁRIO INFOPÉDIA. *Língua portuguesa europeia*. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>. Acesso em: 27 maio 2020.

DICK, R. Remembering Breen's Encomium: "Classic Style", History and Tradition in Derek Walcott's *Omeros*. *The Journal of Commonwealth Literature*, v. 35, n. 2, p. 105-115, 2000. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002198940003500208>. Acesso em: 27 maio 2020.

DOUILLET, C. The Quest for Caribbean Identities: Postcolonial Conflicts and Cross-Cultural Fertilization in Derek Walcott's Poetry. *AmeriQuests*, v. 7, n. 1, p. 1-12, 2 Feb. 2010. Disponível em: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/ameriquests/article/view/169>. Acesso em: 27 maio 2020.

DOYLE, D. H.; PAMPLONA, M. A. (Ed.). *Nationalism in the New World*. Athens: University of Georgia Press, 2006.

ENCICLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: <http://www.britannica.com/place/Saint-Lucia/Independence>. Acesso em: 27 maio 2020.

FANON, F. *Black Skin, White Masks*. Tradução do francês para o inglês de Charles L. Markmann. New York: Grove Press, 1967.

FIGUEIREDO, E. Os discursos da mestiçagem: interseções com outros discursos, críticas, ressemantizações. *Gragoatá*, Niterói, v. 12, n. 22, p. 63-84, 1. sem. 2007. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33193>. Acesso em: 27 maio 2020.

FLORES, G. G. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. *Circuladô*, São Paulo, v. IV, n. 5, p. 9-25, set. 2016. Disponível em: <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/revista-circulado-ed5.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

FOX, R. E. Derek Walcott: History as Dis-Ease. In: *Callaloo*, n. 27, p. 331-340, Spring, 1986. Disponível em: [http://www.jstor.org/stable/2930658?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/2930658?seq=1#metadata_info_tab_contents). Acesso em: 27 maio 2020.

FRANK, D. (Ed.). *Kwéyól Dictionary*. Castries: Ministry of Education of Saint Lucia, 2001.

GAGNEBIN, J. A. (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção Espírito Crítico).

GIL, S. *Communication Images in Derek Walcott's Poetry*. Delaware: Vernon Press, 2016.

GILROY, P. *O Atlântico negro*. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos/ Universidade Cândido Mendes, 2012.

GLISSANT, E. *Caribbean discourse: selected essays*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poetics of Relation*. Tradução de Betsy Wing. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 1997. p. 189-194. Disponível em: [http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Glissant\\_For\\_Opacity.pdf](http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Glissant_For_Opacity.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. Métissage et créolisation. In: KANDÉ, S. (Dir.). *Discours sur le métissage, identités métisses*. Paris: L'Harmattan, 1999.

\_\_\_\_\_. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

\_\_\_\_\_. Édouard Glissant: "La créolisation est un processus universel". *BibliObs*, 3 fév. 2011. Entrevista concedida a Gilles Anquetil. Disponível em: <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20110203.OBS7390/edouard-glissant-la-creolisation-est-un-processus-universel.html>. Acesso em: 27 maio 2020.

GUNN, G. *The Interpretation of Otherness*. Literature, Religion, and the American Imagination. New York: Oxford UP, 1979.

HALL, S. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. Negociando identidades caribeñas. *Crítica y emancipación*, año V, n. 10, p. 113-132, oct. 2014. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/51>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAMNER, R. D. (Ed.). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. Boulder: Three Continents Press, 1997.

HEANEY, S. The Murmur of Malvern. In: BLOOM, H. *Derek Walcott*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. p. 5-10.

HEYDEL, M. The Polish Walcott. Translating Caribbean Identity. *Kultura-Historia-Globalizacja*, n. 7, 2010. Disponível em: <http://www.khg.uni.wroc.pl/files/khg7HeydelT.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

HIRSCH, E. An Interview with Derek Walcott. In: BAER, W. (Ed.). *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

\_\_\_\_\_. The Art of Poetry (1986). In: HAMNER, R. D. (Ed.). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. Boulder: Three Continents Press, 1997. p. 65-84.

\_\_\_\_\_. Derek Walcott. *Fractal*, v. III, n. 10, año 3, p. 63-74, julio-septiembre 1998. Disponível em: <http://www.mxfractal.org/F10hirsch.html>. Acesso em: 24 maio 2020.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Iliada*. Tradução de Odorico Mendes. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

INNES, C. L. Postcolonial Synge. In: MATHEWS P. J. (Ed.). *The Cambridge Companion to J. M. Synge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 117-131.

ISMOND, P. *Abandoning Dead Metaphors: The Caribbean Phase of Derek Walcott's Poetry*. Kingston: University of the West Indies Press, 2001.

JOHNSON, E. *The Poetics of Cultural Healing: Derek Walcott's Omeros and the Modernist Epic*. 271 p. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of English, Queen's University, Kingston, Ontario, 2007. Disponível em: <http://qspace.library.queensu.ca/handle/1974/660>. Acesso em: 27 maio 2020.

KING, B. *Derek Walcott: A Caribbean Life*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LAPLANTINE, F.; NOUSS, A. *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução*. São Paulo: EdUSP, 1993.

LAROUSSE. *Dictionnaire francais-anglais*. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-anglais>. Acesso em: 27 maio 2020.

LAWSON, A.; TIFFIN, C. (Ed.). *De-Scribing Empire*. Post-colonialism and textuality. London: Routledge, 1994.

LEVY, T. S. Antes da Alegria. *Jornal Valor Econômico*, São Paulo, v. 19, n. 941, p. 34-35, dez. 2018.

LIVINGSTON, J. T. Derek Walcott: Poet of the New World. In: ANNUAL MEETING OF THE NATIONAL COUNCIL OF TEACHERS OF ENGLISH, 61., 1971, Las Vegas. *Proceedings...* Disponível em: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED086998.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

LOICHOT, V. Renaming the Name: Glissant and Walcott's Reconstruction of the Caribbean Self. *Journal of Caribbean Literatures*, v. 3, n. 2, p. 1-12, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40986126>. Acesso em: 27 maio 2019.

MAO, Y. *The Synergistic Relationship between Painting and Poetry in Derek Walcott*. 2010. 161p. Thesis (Master of Philosophy in English – Literary Studies) – English Department, The Chinese University of Hong Kong, 2010. Disponível em: <http://core.ac.uk/download/pdf/48550318.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

MATTELART, A.; NEVEU, E. *Introdução aos estudos culturais*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MENDOÇA, J. Poéticas tradutórias e poesia experimental. *Circuladô*, São Paulo, v. IV, n. 5, p. 34-44, set. 2016. Disponível em: <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/revista-circulado-ed5.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

MIMKIC, D. Nature, History, and the Caribbean Writer. In: BLOOM, H. *Derek Walcott*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. p. 101-134.

MINGER, D. *What is the difference between Creole and Patois?* Disponível em: <http://www.quora.com/What-is-the-difference-between-Creole-and-Patois>. Acesso em: 27 maio 2020.



MITCHELL, W. J. T. Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 39, n. 1, p. 8-32, Autumn 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/668048>. Acesso em: 27 maio 2020.

MORAES, M. J. *Língua contra língua*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

NAIR, R. B. Colonization: *Omeros* Sails between the Indian Ocean and the Caribbean. In: \_\_\_\_\_. *Lying On The Postcolonial Couch: The Idea Of Indifference*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 155-176.

NIRANJANA, T. *Siting Translation*. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context. Los Angeles: University of California Press, 1992.

NORONHA, J. M. G.; CARRIZO, S. L. Crioulidade e mestiçagem: os conceitos e suas interfaces. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. IX, n. 17, p. 149-164, jul.-dez. 2008. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1591/159113066007.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

OTTONI, P. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. *DELTA*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 117-143, 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502002000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502002000100005&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 27 maio 2020.

PAZ, O. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2009. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/eventos/vivavoz/traducao2ed-site.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/traducao2ed-site.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

PEREIRA, M. A.; REIS, E. L. de L. (Org.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFGM, 2000. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Literatura%20e%20Estudos%20Culturais.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

PEREIRA, T. A. S. *O Caribe de língua inglesa: identidade cultural e representação literária*. 2011. 392 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/61211>. Acesso em: 27 maio 2020.

PIERRE, H. A. *Auto/biographing Caribbeanness: Re-imagining Diasporic Nation and Identity*. 357 f. Thesis (Doctor of Philosophy in Comparative Cultural Studies) – Center for Translation and Comparative Cultural Studies, University of Warwick, Coventry, 2007. Disponível em: [http://wrap.warwick.ac.uk/2397/1/WRAP\\_THESIS\\_Pierre\\_2007.pdf](http://wrap.warwick.ac.uk/2397/1/WRAP_THESIS_Pierre_2007.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

PINTO, S. R.; BERNARDES, A. Identidades caribenhas: *crioulização* em Édouard Glissant. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 34, n. 3, set./dez. 2019. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/24110/24888>. Acesso em: 27 maio 2020.

POUND, E. *ABC of Reading*. London, Boston: Faber & Faber, 1951.



RAMAZANI, J. The Wound of Postcolonial History: Derek Walcott's *Omeros*. In: BLOOM, H. *Derek Walcott*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003. p. 175-204.

\_\_\_\_\_. Code-Switching, Code-Stitching: A Macaronic Poetics? *Dibur literary Journal*, Stanford, n. 1, p. 29-41, Fall 2015. Disponível em: [http://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article\\_pdfs/Dibur-v01i01-Ramazani\\_0.pdf](http://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article_pdfs/Dibur-v01i01-Ramazani_0.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, A. (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 367-382.

RAY, M.-C. Mancenillier. *Futura-Sciences*. Disponível em: <http://www.futura-sciences.com/planete/definitions/arbre-mancenillier-16202/>. Acesso em: 24 maio 2020.

REBÓN, M. Prólogo a la presente edición. In: GLISSANT, E. *Poética de la Relación*. Bernal: Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2017. p. 9-31. Disponível em: <http://ediciones.unq.edu.ar/408-poetica-de-la-relacion.html>. Acesso em: 24 maio 2020.

RENAUX, S. Uma voz do Caribe: a poesia “crioula” de Derek Walcott. *Estudos Anglo-Americanos*, São José do Rio Preto, n. 16, p. 119-126, 1992. Disponível em: <http://ppgi.paginas.ufsc.br/files/2013/11/Revista-de-Estudos-Anglo-Americanos-N%C2%BA-16.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

RICÉUR, P. *Teoría de la Interpretación*. Tradução de Graciela Monges Nicolau. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995.

ROBERT Lowell. In: POETRY FOUNDATION. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poets/robert-lowell>. Acesso em: 27 maio 2020.

ROBINSON, J. Caribbean English. In: *The British Library*, 24 Apr. 2019. Disponível em: <http://www.bl.uk/british-accent-and-dialects/articles/caribbean-english>. Acesso em: 27 maio 2020.

RODRIGUES, C. C. Tradução: a questão da equivalência. *ALFA – Revista de Linguística*, São Paulo, v. 44, p. 89-98, 2000. Edição especial: “Tradução, desconstrução e pós-modernidade”. Disponível em: <http://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4281>. Acesso em: 27 maio 2020.

SAID, E. W. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINT LUCIA: History. In: THE COMMONWEALTH. Disponível em: <http://thecommonwealth.org/our-member-countries/saint-lucia/history>. Acesso em: 27 maio 2020.

SAINT PLUNKETT. In: ENCICLOPÆDIA Britannica. Disponível em: <http://www.britannica.com/place/Saint-Lucia/Independence>. Acesso em: 27 maio 2020.

SIEMERLING, W. Migrant Myth: Freedom, Diaspora and the Black Atlantic. In: DODEMAN, A.; RAIMBAULT E. (Ed.). *Literary Location and Dislocation of Myth in the Post/Colonial Anglophone World*. Leiden: Brill Rodopi, 2018. p. 87-100.

SISCAR, M. Jacques Derrida, o intraduzível. *ALFA – Revista de Linguística*, São Paulo, v. 44, p. 59-69, 2000. Edição especial: “Tradução, desconstrução e pós-modernidade”. Disponível em: <http://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4279>. Acesso em: 27 maio 2020.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla, São Paulo: L&PM, 1987.

ST. LUCIA Simply Beautiful. Disponível em: <http://www.geographia.com/st-lucia/index.html#tourist>. Acesso em: 27 maio 2020.

ST-PIERRE, P.; KAR, P. C. (Ed.). *In Translation – Reflections, Refractions, Transformations*. Philadelphia: John Benjamins, 2007.

TÁPIA, M. O confronto com o impossível. *Circuladô*, São Paulo, v. IV, n. 4, p. 26-33, set. 2016. Disponível em: <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/revista-circulado-ed5.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

THIEME, J. *Derek Walcott*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

VENDLER, H. *Poet of Two Worlds*. March 4 1982. Disponível em: [http://jackiemurrciv.weebly.com/uploads/1/5/5/4/15544004/poet\\_of\\_two\\_worlds.pdf](http://jackiemurrciv.weebly.com/uploads/1/5/5/4/15544004/poet_of_two_worlds.pdf). Acesso em: 27 maio 2020.

VENUTI, L. (Ed.). *Rethinking Translation*. Discourse, subjectivity, ideology. London: Routledge, 1992.

VIEIRA, L. C. F. *Omeros*. Vozes de Identidade e Cultura em Derek Walcott. 2012. 154 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/7652>. Acesso em: 27 maio 2020.

VIEIRA, E. R. P. (Org.) *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996.

WALCOTT, D. The Caribbean: Culture or Mimicry?. *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, v. 16, n. 1, p. 3-13, Feb. 1974. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/174997>. Acesso em: 27 maio 2020.

\_\_\_\_\_. *Omeros*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Omeros*. Versión de José Luis Rivas. Barcelona: Anagrama, 1994b. (Colección “Panorama de Narrativas”).

\_\_\_\_\_. *Omeros*. Übersetzer: Konrad Klotz. München: Carl Hanser, 1995.

\_\_\_\_\_. An Interview with Derek Walcott. [Entrevista concedida a Edward Hirsch.] In: BAER, W. (Ed.). *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996a. p. 50-63.

\_\_\_\_\_. An Interview with Derek Walcott. [Entrevista concedida a J. P. White.] In: BAER, W. (Ed.). *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996b. p. 151-174.

\_\_\_\_\_. The Art of Poetry (1986). [Entrevista concedida a Edward Hirsch.] In: HAMNER, R. D. (Ed.). *Critical Perspectives on Derek Walcott*. Boulder: Three Continents Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *What the Twilight Says: Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. Ebook.

\_\_\_\_\_. *White Egrets*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

\_\_\_\_\_. *Selected Poems*. Edited by: Edward Baugh. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014. Ebook.

\_\_\_\_\_. *Omeros*. Traduzione di Andrea Molesini. Milano: Adelphi, 2017. Ebook.

WYNTER, S. Beyond the Word of Man: Glissant and the New Discourse of the Antilles. *World Literature Today*, v. 63, n. 4, p. 637-648, 1989. Disponível em: [www.jstor.org/stable/40145557](http://www.jstor.org/stable/40145557). Acesso em: 27 maio 2020.

ZAGO, L. *Ekphrasis Through Otherness*. The Transformation of Imagery in Derek Walcott's *White Egrets*. 2015. 98 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/131012>. Acesso em: 27 maio 2020.

### **SITES CONSULTADOS**

[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1992/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1992/)  
<http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2612&context=kunapipi>

## ANEXO I - A TRADUÇÃO

*Omeros*

### Capítulo III - I

Toca nisso de novo: parto tua bunda, fio da puta!  
*“Touch it again, and I’ll split your arse, you bitch!”*  
 Já disse, tu num pega nada meu. Tu tem chalupa,

tu tem rede, tu pensa que é quem, o rei da cocada?  
*“I told you, borrow nothing of mine. You have a canoe,  
 and a net. Who you think you are? Logwood Heart?”*

“Ladrão do capeta! Tá pensando que é o rei de Gros Îlet?”  
*“You think you’re king of Gros Islet, you tin-stealer?”*  
 E em bom português: “Vô mostrará quem é rei! Vem pra tu vê!”

Heitor saiu da sombra. E Aquiles no momento  
 em que o viu carregando uma pexêra, um homem  
 louco, *a madman*, roído de inveja, pôs a lata que

pegou emprestada da canoa do Heitor bem de volta  
 na proa da chalupa do Heitor. Então, Aquiles, que já estava farto  
 desse louco, limpou e levantou a própria pexêra.

E agora os lugarenhos emergiam da verde sombra  
 das amendoeiras e das árvores da morte, para o enfrentamento  
 que Heitor queria. Aquiles se afastou e esperou

na morna beira-mar. Heitor caminhou em sua direção.  
 Os lugarenhos os seguiram, enquanto silenciava a arrebentação  
 seu som, seu medo recuando na orla da praia.

Logo, ao longe no mar, num chuvisco cintilando  
 flechas de chuva caíam do esmeralda quebra-mar  
 do recife, setas com claro poder avançando

sob o sol, atrás deles, posicionados para o dizimar,  
 se dispuseram os lugarenhos, grunhindo, como o baixio,  
 e levantando os braços para a luz. Heitor correu, salpicando

água do mar e chuvisco, em direção ao Aquiles,  
sua pexêra alçada. A arrebentação, em fúria, rilhando  
sua cauda como cães de rinha raivosos. Homens matam

seus próprios irmãos, mas o louco que dilacerou  
de um ombro a camiseta de Aquiles, também dilacerou  
seu coração. A ira que sentia de Heitor

era vergonha. Enlouquecer por causa de uma lata velha vazia  
incrustada de ferrugem! O duelo destes pescadores  
era por uma sombra, e seu nome era Helena.

## ANEXO II – VERSÃO BILÍNGUE

*Omeros*

## Capítulo III - I

“Touchez-i, encore: N’ai fendre choux-ous-ou, salope!”  
 “Touch it again, and I’ll split your arse, you bitch!”  
 “Moi j’a dire—’ous pas prêter un rien. ’Ous ni shallope,

Toca nisso de novo: parto tua bunda, fio da puta!  
 “*Touch it again, and I’ll split your arse, you bitch!*”  
 Já disse, tu num pega nada meu. Tu tem chalupa,

’ous ni seine, ’ous croire ’ous ni chœur campêche?”  
 “I told you, borrow nothing of mine. You have a canoe,  
 and a net. Who you think you are? Logwood Heart?”

tu tem rede, tu pensa que é quem, o rei da cocada?  
 “*I told you, borrow nothing of mine. You have a canoe,  
 and a net. Who you think you are? Logwood Heart?*”

“ ’Ous croire ’ous c’est roi Gros Îlet? Voleur homme!”  
 “You think you’re king of Gros Îlet, you tin-stealer?”  
 Then in English: “I go show you who is king! Come!”

Ladrão do capeta! Tá pensando que é o rei de Gros Îlet?  
 “*You think you’re king of Gros Îlet, you tin-stealer?*”  
 E em bom português: “Vô mostrá quem é rei! Vem pra tu vê!”

Hector came -out from the shade. And Achille, the  
 moment he saw him carrying the cutlass, *un homme*  
*fou*, a madman eaten with envy, replaced the tin

Heitor saiu da sombra. E Aquiles no momento  
 em que o viu carregando uma pexêra, um homem  
 louco, *a madman*, roído de inveja, pôs a lata que

he had borrowed from Hector’s canoe neatly back in the prow  
 of Hector’s boat. Then Achille, who had had enough  
 of this madman, wiped and hefted his own blade.

pegou emprestada da canoa do Heitor bem de volta  
 na proa da chalupa do Heitor. Então, Aquiles, que já estava  
 [farto  
 desse louco, limpou e levantou a própria pexêra.

And now the villagers emerged from the green shade  
 of the almonds and wax-leaved manchineels, for the face-off  
 that Hector wanted. Achille walked off and waited

E agora os lugarenhos emergiam da verde sombra  
 das amendoeirais e das árvores da morte, para o enfrentamento  
 que Heitor queria. Aquiles se afastou e esperou

at the warm shallows’ edge. Hector strode towards him.  
 The villagers followed, as the surf abated  
 its sound, its fear cowering at the beach’s rim.

na morna beira-mar. Heitor caminhou em sua direção.  
 Os lugarenhos os seguiram, enquanto silenciava a  
 [arrebentação  
 seu som, seu medo recuando na orla da praia.

Then, far out at sea, in a sparkling shower  
 arrows of rain arched from the emerald breakwater  
 of the reef, the shafts travelling with clear power

Logo, ao longe no mar, num chuvisco cintilando  
 flechas de chuva caíam do esmeralda quebra-mar  
 do recife, setas com claro poder avançando

in the sun, and behind them, ranged for the slaughter,  
 stood villagers, shouting, with a sound like the shoal,  
 and hoisting arms to the light. Hector ran, splashing

sob o sol, atrás deles, posicionados para o dizimar,  
 se dispuseram os lugarenhos, grunhindo, como o baixio,  
 e levantando os braços para a luz. Heitor correu, salpicando

in shallows mixed with the drizzle, towards Achille,  
his cutlass lifted. The surf, in anger, gnashing  
its tail like a foaming dogfight. Men can kill

água do mar e chuvisco, em direção ao Aquiles,  
sua pexêra alçada. A arrebentação, em fúria, rilhando  
sua cauda como cães de rinha raivosos. Homens matam

their own brothers in rage, but the madman who tore  
Achille's undershirt from one shoulder also tore  
at his heart. The rage that he felt against Hector

seus próprios irmãos, mas o louco que dilacerou  
de um ombro a camiseta de Aquiles, também dilacerou  
seu coração. A ira que sentia de Heitor

was shame. To go crazy for an old bailing tin  
crusted with rust! The duel of these fishermen  
was over a shadow and its name was Helen.

era vergonha. Enlouquecer por causa de uma lata velha  
[vazia]  
incrustada de ferrugem! O duelo destes pescadores  
era por uma sombra, e seu nome era Helena.



### ANEXO III - A TRADUÇÃO DE PAULO VIZIOLI<sup>86</sup>

#### *Omeros*

#### Livro Primeiro, Capítulo III - I

*“Touchez-i, encore: N’ai fendre choux-ous-ou, salope!”*

“Mexa nisso de novo, e eu lhe parto a bunda, seu filho da puta!”

*“Moi j’a dire — ’ous pas prêter un rien. ’Ous ni shallope,*

*’ous ni seine, ’ous croire ’ous ni choeur campêche?”*

“Eu já lhe disse, não pegue nada que é meu. Você tem sua canoa e sua rede. Quem você pensa que é? O miolo do pau-campeche?”

*“ ’Ous croire ’ous c’est roi Gros Îlet? Voleur bomme!”*

“Você acha que o rei de Gros Îlet, seu ladrão de lata?”

Depois em inglês: *“I go show you who is king! Come! Eu lhe mostro o rei! Venha!”*.

Hector saiu da sombra. E Achille, no instante em que o viu trazendo o facão, un *homme fou*, um louco roído de inveja, recolocou com um gesto nítido

a lata, que emprestara da canoa de Hector, na proa do barco de Hector. Então, Achille, que já estava cansado desse louco, limpou e ergueu sua própria lâmina.

E agora os moradores da vila emergiram da sombra verde das amendoeiras e mancenilheiras de folhas de cera, para o confronto que Hector desejava. Achille se afastou e esperou

na borda quente dos baixios. Hector avançou em sua direção. O povo da aldeia o seguiu, enquanto na rebentação abafava o seu som, seu medo a encolher-se ante a beira da praia.

Então, bem longe ao largo, numa chuva cintilante, flechas de chuva voaram em arco do esmeraldino quebra-mar do arrecife, os dardos viajando como claro poder

ao sol, e atrás deles, alinhados para a matança, postaram-se os aldeões, gritando, com um som igual ao do baixio, e alçando braços à luz. Hector correu, chapinhando

no raso em meio ao chuveiro, para onde estava Achille, no alto o facão. A rebentação, com raiva, a morder a própria cauda, como espumejante briga de cães. Homens em fúria

<sup>86</sup> WALCOTT, D. *Omeros*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 41-42.

podem matar seus próprios irmãos, mas o louco que rasgou  
a camiseta de Achille de um obro também rasgou  
seu coração. A fúria que ele sentia contra Hector

era vergonha. Endoidecer por causa de uma lata velha de achicar,  
coberta de ferrugem! Esses pescadores duelavam  
por uma sombra, e seu nome era Helen.

#### ANEXO IV - CRONOLOGIA<sup>87</sup>

1930: Nasce Derek Alton Walcott, no dia 23 de junho, em Castries, Santa Lúcia (Índias Ocidentais Britânicas). Filho de Warwick Walcott e Alix Walcott.

1931: Falece seu pai.

1941: Inicia sua escolaridade no St. Mary's College, em Santa Lúcia.

1944: Publica seu primeiro poema, *1944*, no jornal local *The Voice of St. Lucia*.

1948: Publica (financiado por meios próprios) de *Twenty-Five Poems*.

1949: Publica (financiado por meios próprios) de *Epitah for the Young*.

1950: Funda a St. Lucia Arts Guild (com seu irmão gêmeo, Roderick) e encena sua primeira peça, *Henri Christophe*. Ingressa na University College of the West Indies, em Mona, Jamaica.

1951: Publica *Poems*.

1953: Forma-se na Universidade.

1954: Casa-se com Faye A. Moyston, passa a lecionar no St. Mary's College e estreia em Port-of-Spain sua peça *The Sea at Dauphin*.

1955: Passa a lecionar no Jamaica College, Kingston, Jamaica.

1957: Vence o Prêmio Drama Festival com a peça *Drums and Colors*, visita os EUA pela primeira vez e escreve, como articulista, para o *Public Opinion*, na Jamaica.

1958: Recebe uma bolsa da Rockefeller Foundation para estudar teatro nos EUA e estreia *Drums and Colours* na inauguração da Federação das Índias Ocidentais.

1959: Funda (com seu irmão gêmeo, Roderick) o Little Carib Theatre (depois conhecido como Trinidad Theatre Workshop) e estreia *Malcochon*, em Castries.

1960: Torna-se articulista do jornal *Trinidad Guardian*, em Port-of-Spain.

1961: Recebe o Prêmio Guinness pelo poema "*A Sea-Chantey*"

1962: Publica *In a Green Night: Poems 1948-1960*, ganha financiamento da Ingram Merrill Foundation, e se casa com Margaret Maillard.

1964: Publica *Selected Poems*.

1965: Publica *The Castaway and Other Poems*.

---

<sup>87</sup> Fontes: Bloom (2003) e Baugh (2006).

1966: Funda o Basement Theatre em Port-of-Spain, torna-se *Fellow* da Royal Society of Literature e recebe o prêmio da Royal Society of Literature por *The Castaway*. Falece seu mentor e amigo Harold Simmons.

1967: Estreia de *Dream on Monkey Mountain* em Toronto, Canadá.

1970: Publica *The Gulf and Other Poems* e também *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, e recebe o Prêmio Cholmondeley por *The Gulf*.

1971: Ganha o Prêmio Obie de melhor peça Off-Broadway, por *Dream on Monkey Mountain*.

1973: Publica *Another Life* e recebe o título de doutor *honoris causa* pela University of the West Indies.

1974: Recebe o Prêmio Jock Campbell New Statesman por *Another Life*.

1976: Publica *Sea Grapes* e renuncia à direção do Trinidad Theatre Workshop.

1978: Publica *The Joker of Seville and O Babylon!: Two Plays*.

1979: Publica *The Star-Apple Kingdom* e é eleito para a American Academy and Institute of Fine Arts.

1980: Publica *Remembrance and Pantomime*.

1981: Leciona nas universidades de Columbia e Boston, como professor visitante, e ganha financiamento da John D. and Catherine T. MacArthur Foundation.

1982: Publica *The Fortunate Traveller*, casa-se com Norline Metivier e passa a lecionar na universidade de Harvard como professor visitante.

1984: Publica *Midsummer*.

1985: Retorna à Universidade de Boston, como professor visitante.

1986: Publica *Collected Poems 1948-1984* e *Three Plays*, recebe a medalha de ouro Musgrave, do Institute of Jamaica, e é designado professor de Inglês (Escrita Criativa) na Universidade de Boston.

1988: Publica *The Arkansas Testament* e recebe a Queen's Gold Medal para poesia.

1989: Publica *Omeros*.

1990: Falece Alix Walcott, sua mãe.

1991: Recebe a medalha do CARICOM (Caribbean Community) e o Prêmio W. H. Smith por *Omeros*.

1992: Recebe o Prêmio Nobel de Literatura e publica *Poems: 1965-1980*.

1993: Publica *The Odyssey: A Stage Version*.

1997: Publica *The Bounty*.

1998: Publica *What the Twilight Says: Essays* e recebe o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Warwick.

2000: Publica *Tieopolo's Round*. Falece Roderick, seu irmão gêmeo.

2002: Publica *The Haitian Trilogy, Walker* e *The Ghost Dance*.

2004: Publica *The Prodigal*.

2010: Publica *White Egrets* e *Marie LaVeau and Steel: Plays*.

2012: Publica *Moon-Child: A Play*.

2013: Publica *The Journeyman Years: Occasional Prose 1957-1974*.

2014: Publica *The Poetry of Derek Walcott 1948-2013* e *O Starry Starry Night*.

2016: Publica *Morning, Paramin*.

2017: Falece no dia 17 de março, em Santa Lúcia.